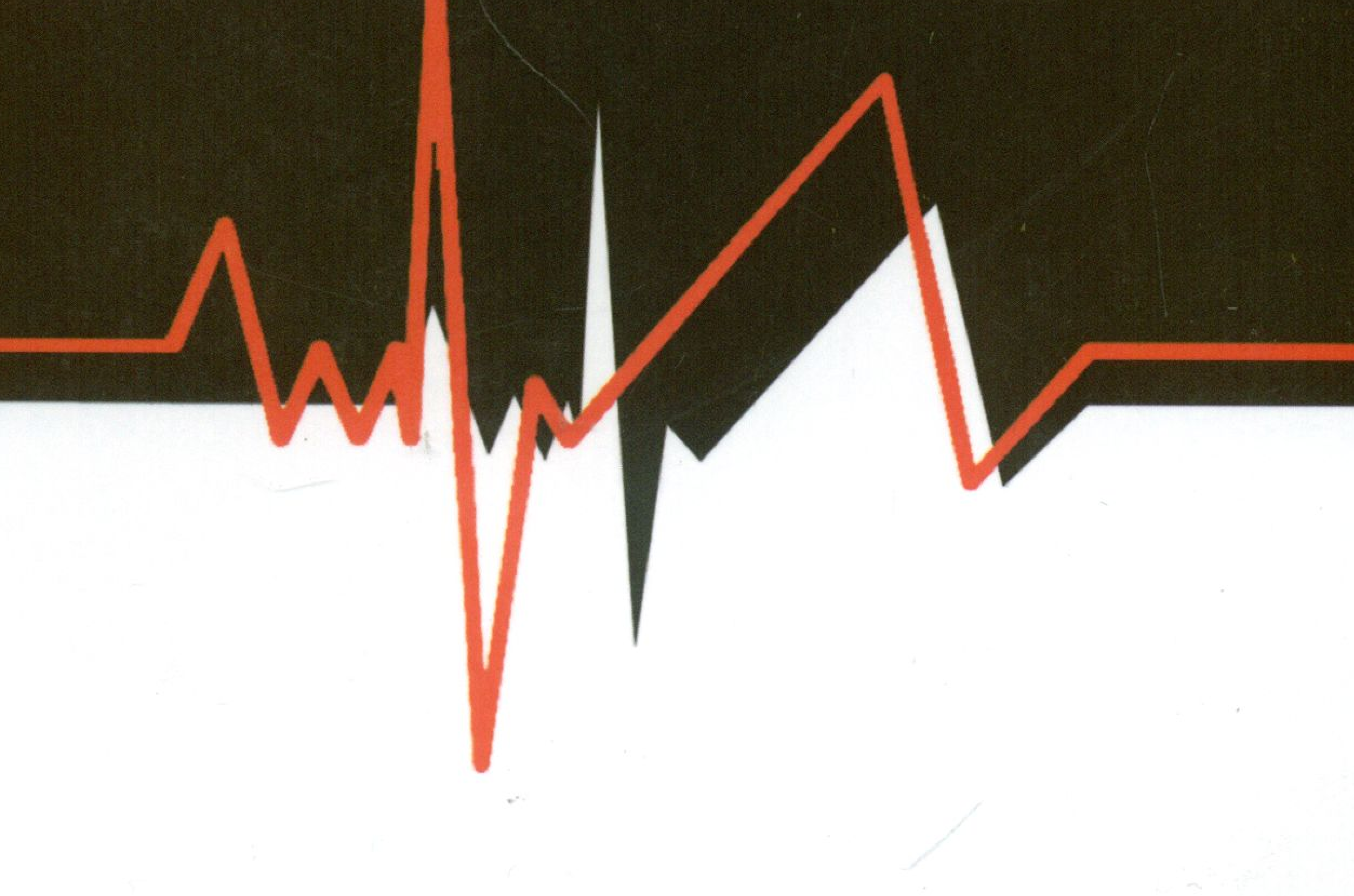
تودوروف

الأدب في خطر



ترجمة:

د. منذر عياشي



الأدب في خطر

اســم الكتـاب : **الأدب في خطر**

اســم المؤلف : **تودوروف**

عـدد الصفحـات: ٦٤

القيــاس : ١٤،٥ × ٢١،٥

١٠٠٠/ ٢٠١١م - ١٤٣١هـ



سورية - دمشق - ص ب ٤٦٥٠

تلفاكس: ٢٣١٤٥١١ ١١ ٩٦٣ +

هاتـــف: ٢٣٢٦٩٨٥ ١١ ٩٦٣+

E-mail: ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية:

الإخراج: علي نصر - مركز الفوال

التصميم الداخلي والتدقيق اللغوي: دار نينوى

إخراج الغلاف: م. سوسن الحلبي

تزيفتان تودوروف

الأدب في خطر

ترجمة : د. منذر عياشي

Tzvetan Todorov
La littérature en péril

Flammarion

توطئة

مهما صعدت ذكرياتي بعيداً، فإنني أرى نفسي محاطاً بالكتب. فلقد كان والداي يمارسان مهنة أمانة المكتبة، وكان يوجد في البيت دائماً كتب كثيرة. كما كانا يرسمان باستمرار مخططات من أجل رفوف جديدة مقدَّرة لاستيعابها. إلا أن الكتب، في انتظار ذلك، كانت تتراكم في الرفوف، وفي الممرات، مشكلة أعمدة هشة، حيث يجب علي أن أزحف في وسطها.

تعلمت القراءة بسرعة، وبدأت بابتلاع القصص الكلاسيكية المكيفة من أجل الشباب: ألف ليلة وليلة، حكايات جريم وأندرسون، توم ساوير، أوليفر تويست، وكذلك البؤساء. وذات يوم، كان عمري ثماني سنوات، قرأت رواية كاملة. وكان يجب أن أكون فخوراً، لأنني كتبت في يومياتي الخاصة: «لقد قرأت اليوم كتاب (على ركبتي الجد)، وهو كتاب يتكون من ٢٢٣ صفحة، وذلك في ساعة ونصف».

وسواء كنت في الإعدادية أم في الثانوية، فقد مضيت متعلقاً بالقراءة. وكان الدخول في عالم الكتاب، الكلاسيكيين أو المعاصرين، البلغار أو الأجانب، الذين أقرأ لهم الآن النصوص كاملة، يمنحني دائماً قشعريرة من اللذة: كنت أستطيع أن أشبع فضولي، وأن أعيش المغامرات، وأن أتذوق الرعب والبهجة، من غير أن أتحمل الحرمان الذي يرصد علاقاتي مع الفتيان والفتيات في مثل سني، والذين كنت أعيش في وسطهم. ولم أكن أعرف ما أريد أن أفعل في الحياة، ولكنني كنت متأكداً أن ما أنا فيه يتصل بالأدب. فهل أكتب أنا بالذات؟ لقد حاولت، فنظمت قصائد من الشعر الرديء، كما كتبت مسرحية تتألف من ثلاثة مشاهد، وهي مسرحية مكرسة للأقزام والعمالقة، وكذلك

فقد بدأت بكتابة رواية — ولكنني لم أتجاوز الصفحة الأولى. فلقد أحسست سريعاً أن هذه ليست سبيلي، وفي نهاية المرحلة الثانوية، ومن غير أن أكون على يقين من البقية، فقد اخترت سياقي الجامعي: لقد عقدت العزم أن أدرس الأدب. ودخلت في عام ١٩٥٦ إلى جامعة صوفيا. ومن ثم، أصبح الكلام عن الكتب يمثل مهنتي.

كانت بلغاريا في ذلك الحين جزءاً من مجموعة الدول الشيوعية. وكانت الدراسات الإنسانية تجد نفسها حينئذ تحت هيمنة الإيديولوجيا الرسمية. وكانت دروس الأدب موزعة فنصف للمعرفة ونصف للدعاية. وقد كانت أعمال الماضي أو الحاضر تقاس بمقياس العقيدة الماركسية-اللينينية. وكان يجب على المرء أن يدلل كيف أن هذه الكتابات تظهر الأيديولوجيا الجيدة — أو لماذا قصرت عن فعل هذا. ولما لم أكن مؤمناً بالماركسية، ولم أكن أيضاً متهيجاً بفكر التمرد، فقد لجأت إلى موقف تبناه الكثيرون من أبناء وطني: في العلن، موافقة صامتة أو برؤوس الشفاه على الشعارات الرسمية، وأما في السر، فثمة حياة مكثفة من اللقاءات ومن القراءات. وهي موجهة خصوصاً نحو مؤلفين لا نستطيع أن نشك بأنهم الناطقون باسم النظرية الشيوعية، وذلك إما لأن الحظ أسعفهم فعاشوا قبل مجيء الماركسية-اللينينية، وإما لأنهم عاشوا في دول حيث كانوا أحراراً في كتابة الكتب التي يريدون أن يكتبوا.

وقد كان على الواحد منا، لكي يسير سيراً جيداً بدراساته العليا، أن يكتب، في نهاية السنة الخامسة، بحثاً ينال به درجة «التميز». فكيف للمرء أن يتكلم عن الأدب من غير أن يخضع لشروط الإيديولوجيا المسيطرة؟ أما أنا، فقد انخرطت في طريق من الطرق النادرة التي تسمح بالإفلات من التعبئة العامة. كان هذا الطريق يقضي بالانشغال بموضوعات من غير مضمون إيديولوجي، أي الانشغال في الأعمال الأدبية بما يلامس مادية النص نفسها، وأشكالها اللسانية. فلقد افتتح الشكلانيون الروس منذ عشرينات القرن العشرين هذا

الطريق، ومن ثم اتبعهم آخرون. وفي الجامعة، كان أستاذنا الأكثر أهمية، بكل دقة، مختصاً بالنظم. ومن هنا، فقد اخترت إذن أن أكتب بحثاً مقارناً بين نسختي قصة طويلة لكاتب بلغاري. وهي قصة كتبت في بداية القرن العشرين. ولقد جعلت إطاري الذي أكتب فيه في حدود التحليل القاعدي للتغيرات التي تقوم من نسخة إلى أخرى: الأفعال المتعدية حلت محل الأفعال اللازمة، والفعل التام صار أكثر حضوراً من الفعل الناقص...وهكذا، فقد أفلتت ملاحظاتي من كل رقابة، وأنا إذ تصرفت على هذا النحو، فإني لم أغامر بانتهاك المحرمات الإيديولوجية للحزب.

لن أستطيع أن أعرف أبداً كيف استطاع هذا اللعب بين القطة والفأر أن يستمر – ليس بالضرورة لصالحي. بيد أن الفرصة قد سنحت لي كي أسافر سنة «إلى أوروبا»، كما كنا نقول في ذلك الوقت، أي أن أسافر إلى الطرف الآخر من «الستار الحديدي» (وهذه صورة لا نحكم مطلقاً أنه مبالغ فيها، والسبب لأن عبور هذه الحدود كان يعد شبه مستحيل). ولقد اخترت باريس، والتي كانت سمعتها –وهي مدينة الفنون والآداب– تبهرني. وها هو مكان، حيث حبي للأدب كان يجب أن لا يعرف فيه حدود، وحيث أستطيع أن أقارب بكل حرية بين المعتقدات الحميمة والانشغالات العامة، مفلتاً بهذا من الفصام (schizophenie) الجماعي الذي كان يفرضه النظام الشمولي البلغاري.

ولقد تبين لي أن الأشياء أكثر صعوبة بقليل مما كنت أعتقد. ففي أثناء دراساتي الجامعية، تعودت أن أكرر عناصر العمل الأدبي التي تفلت من قبضة الإيديولوجيا: الأسلوب، النسج، الأشكال السردية. وباختصار، لقد تعودت أن أكرر التقانة الأدبية. ولما كنت مقتنعاً، في الفترة الأولى، بأني لن أبقى إلا سنة في فرنسا، إذ كانت هذه هي مدة جواز السفر الذي أعطي لي، فقد أردت أن أنتهز الفرصة لكي أتعلم كل شيء بخصوص هذه المواضيع. ولأنها كانت مهملة، ومهمشة في بلغاريا، حيث كان من خطأها أنها لا تخدم القضية الشيوعية

جيداً، فقد كان يجب أن تُدرس طولاً وعرضاً في بلد تحكمه الحرية. ولم يكن ميسوراً لي أن أعثر على مثل هذا التعليم في الجامعات الباريسية. فدروس الأدب كانت موزعة أمماً وقروناً، ولم أعرف كيف أجد أساتذة يعيرون بعض الاهتمام للمسائل التي كانت تهمني. ويجب القول أيضاً إن متاهة المؤسسات التعليمية وبرامجها لم يكن النفاذ إليها أمراً ميسوراً بالنسبة إلى الطالب الأجنبي الذي كنته.

لقد أوصى بي عميد كلية الآداب في صوفيا لدى زميله ومثيله في باريس. وفي يوم من أيام شهر حزيران ١٩٦٣، قرعت باب مكتب من مكاتب جامعة السوربون (وكانت هي الجامعة الوحيدة حينئذ في باريس). وكان هو باب عميد كلية الآداب، المؤرخ أندريه آيمار. ولد سألني، بعد أن قرأ الرسالة، عما كنت أبحث عنه. أجبته بأنني آمل أن أتابع دراساتي حول الأسلوب، واللغة، ونظرية الأدب عموماً.

–ولكن هل يمكن دراسة هذه المواد عموماً! في أي أدب تأمل أن تتخصص؟–

وإذ أحسست أن الأرض تهرب من تحت قدمي، فقد هممت بشكل مثير للشفقة قليلاً بأن الأدب الفرنسي يصلح لهذا الأمر. ولقد رأيتني، في الوقت نفسه، أرتبك بفرنسيتي لأني لم أكن واثقاً كثيراً في ذلك الوقت. نظر العميد إليَّ بتسامح واقترح عليَّ أن أقوم بالأحرى بدراسة الأدب البلغاري مع واحد من مختصيه، والذين ما كانوا ينقصون في فرنسا.

كنت محبطاً إلى حد ما، ولكني تابعت أبحاثي مسائلاً بعض الأشخاص الذي أعرفهم. وهكذا التقيت في يوم من الأيام بأستاذ في علم النفس، وهو صديق لصديقي، فقال لي بعد أن استمع إليَّ أعرض مصاعبي: –أعرف شخصاً يهتم بهذه المسائل الغريبة قليلاً، إنه يعمل أستاذاً مساعداً في السوربون ويسمى جرار جينيت–. التقينا في ممر معتم من شارع «Serpente»، حيث توجد بعض قاعات الدروس. ولقد ولد تعاطف كبير بيننا. وشرح لي، من بين

عدة أشياء، أن هناك أستاذاً يشرف على حلقة دراسية في مدرسة الدراسات العليا، حيث سيكون الحضور عنده أمراً ملائماً. اسمه (وهو لم أسمعه من قبل مطلقاً) رولان بارت.

كانت بداية حياتي المهنية في فرنسا مرتبطة بهذه اللقاءات. ولقد قررت سريعاً أن سنة واحدة من الإقامة لا تكفيني، وأنه يجب أن أقيم زمناً أطول في هذا البلد. وتسجلت عند بارت لكي أنجز الدكتوراه الأولى. وهو عمل تقدمت به في عام ١٩٦٦. ثم دخلت، بعد ذلك بقليل، إلى مركز البحث العلمي، حيث جرت فيه سنوات مهنتي جميعاً. وقد ترجمت أثناء ذلك، بتحريض من جينيت، إلى الفرنسية نصوص الشكلانيين الروس، إذ لم يكونوا معروفين في فرنسا. وقد كان عنوان الكتاب «نظرية الأدب»، حيث ظهر في عام ١٩٦٥. فيما بعد، ودائماً مع جينيت، نشّطنا، خلال عشر سنوات، مجلة «الشعرية»، حيث كانت مدعومة بمجموعة من الدراسات. ولقد حاولنا تعديل اتجاه تعليم الأدب في الجامعة لكي نحرره من شبكة الأمم والقرون، ونفتحه على ما يقرب الأعمال بعضها من بعض.

وقد كانت السنوات التي تلت، بالنسبة إليَّ، سنوات الاندماج التدريجي في المجتمع الفرنسي. تزوجت، وخلفت أطفالاً، وأصبحت أيضاً مواطناً فرنسياً. وبدأت أصوِّت وأقرأ الجريدة، وإذ أخذت أهتم بالحياة العامة أكثر مما كنت أفعل وأنا في بلغاريا، اكتشفت أن هذه الحياة لم تكن خاضعة بالضرورة إلى المبادئ الإيديولوجية، كما في البلدان الشمولية. ومن غير أن أقع في إعجاب طوباوي، فقد ابتهجت إذ تحققت أن فرنسا كانت ديمقراطية تعددية، محترمة للحريات الفردية.

وقد أثر هذا بدوره على اختياري لمقاربة الأدب. فالفكر والقيم التي يحملها كل كتاب لم تعد مسجونة في غُلٍّ إيديولوجي مسبق الصنع، ولم يعد ثمة سبب لوضعها جانباً وتجاهلها. فأسباب مصلحتي المانعة بالنسبة إلى

مادة النصوص الكلامية قد انتفت. ومنذ هذه اللحظة، وفي وسط السبعينات، فقدت ذائقتي بالنسبة إلى مناهج التحليل الأدبي وتعلقت بالتحليل ذاته، أي باللقاء مع المؤلفين.

وانطلاقاً من هنا، فإن عشقي للأدب لم يعد يحدده التعليم الذي تلقيته في بلدي الشمولي. وقد كان عليَّ بغتة أن أمتلك أدوات جديدة للعمل. وشعرت بالحاجة لكي أتآلف مع المعطيات ومفاهيم علم النفس، والأنتروبولوجيا، والتاريخ. ولأن أفكار المؤلفين قد وجدت ثانية كل قوتها، فقد أردت، لكي أفهمها على نحو أفضل، أن أغرق نفسي في تاريخ الفكر الإنساني خصوصاً ومجتمعاته، وفي الفلسفة الأخلاقية والسياسية.

ولقد اتسع، في أثناء ذلك، موضوع هذا العمل المعرفي، فالأدب لم يلد في الفراغ، ولكن في قلب مجموعة من الخطابات الحية التي يتقاسم معها عدداً من السمات. وليس مصادفة إذا كانت حدوده قد تغيرت عبر التاريخ. ولقد جذبتني هذه الأشكال الأخرى من التعبير. ولم يكن ذلك على حساب الأدب، ولكن إلى جانبه. ولكي أعرف كيف تلتقي ثقافات جد مختلفة، كما في كتابي «غزو أمريكا»، فقد قرأت قصص الرحالة والمغامرين الإسبان في القرن السادس عشر، كما قرأت قصص معاصريهم من الآزتيك والمايا. ولكي أفكر بحياتنا الأخلاقية، فقد غطست في كتابات قدماء المنفيين في المعسكرات الروسية والألمانية. ولقد قادني هذا إلى كتابة كتاب «في مواجهة التطرف». وكذلك، فقد سمحت لي مراسلات بعض الكتاب في كتاب «مغامرو المطلق» أن أسائل مشروعاً وجودياً: إنه المشروع الذي يتطلب من المرء أن يضع حياته في خدمة الجمال. وإن النصوص التي قرأت، مثل: القصص الشخصية، والمذكرات، والرسائل، والتأملات، والنصوص الفلكلورية المجهولة المؤلفين لا تتقاسم مع الأعمال الأدبية مقام الخيال. والسبب لأنها تصف مباشرة أحداثاً معاشة. ومع ذلك، فإنها مثلها تجعلني أكشف أبعاداً مجهولة للعالم. وإنها

لتقلبني رأساً على عقب، وتحضني على التفكير. وبكلمات أخرى، فقد توسع حقل الأدب بالنسبة إليّ، لأنه غدا الآن يضم، إلى جانب القصائد، والروايات، والقصص القصيرة، والأعمال الدرامية، الميدان الواسع للكتابة السردية الموجهة إلى الاستعمال العام أو الشخصي، الدراسة، والتفكير.

وإذا سألت نفسي اليوم لماذا أحب الأدب، فإن الجواب الذي يأتيني مباشرة إلى الذهن هو: لأنه يساعدني على العيش. ولن أسأله فيما بعد، كما كان ذلك في سن المراهقة، أن يعفيني من الجراح التي كان يمكن أن أكابدها حين ألتقي أشخاصاً واقعيين. فقد كان يجعلني، عوضاً عن استبعاد التجارب المعاشة، أكتشف عوالم تقوم بالاستمرار معها وتسمح لي بفهمها فهماً أفضل. ولا أعتقد أني الوحيد الذي يرى هكذا. صحيح أن الأدب أكثر كثافة من الحياة اليومية وأكثر ألقاً، ولكنه ليس مختلفاً عنها اختلافاً جذرياً. ثم إنه ليوسع كوننا، ويحضنا لكي نتخيل طريقة أخرى في تصوره وفي تنظيمه. فنحن جميعاً قد صُنعنا مما تعطينا الكائنات الإنسانية الأخرى: أولاً أهلنا، ثم أولئك الذين يحيطون بنا. وإن الأدب ليفتح إلى مالا نهاية هذه الإمكانية للتفاعل مع الآخرين، وإنه ليغنينا إذن بلا حدود. ثم إنه ليزودنا بأحاسيس لا تعوض، تجعل العالم الواقعي يصبح محملاً بالمعنى أكثر، كما تجعله أكثر جمالاً. فالأدب، بعيداً عن أن يكون متعة بسيطة، وتسلية للأشخاص المتعلمين، فإنه يسمح لكل واحد أن يجيب بشكل أفضل على ميله بوصفه كائناً إنسانياً.

اختزال الأدب إلى العبث

الوقت يمضي، وقد لاحظت متفاجئاً بعض الشيء: إن الدور البارز الذي كنت أعزوه للأدب، لم يكن معروفاً بالنسبة إلى الجميع. وأول ما صدمتني هذه المفارقة، كان ذلك في التعليم المدرسي. فأنا لم أدرس في مدرسة ثانوية في فرنسا، وإن كنت درست قليلاً في الجامعة. ولكنني أصبحت أباً، ولم

يكن بإمكاني أن أبقى غير مبالٍ بالاستغاثة التي كان يطلقها أطفالي عشية الامتحانات أو عند إعادة الوظائف والواجبات. ومع ذلك، حتى وإن كنت لا أضع في هذا كل طموحي، إلا أني أخذت أشعر بالغيظ قليلاً إذ أرى أن نصائحي أو مداخلاتي كانت تفضي إلى علامات رديئة بالأحرى. ولقد اكتسبت، فيما بعد، رؤية جامعة عن تعليم الأدب في المدارس الفرنسية، وذلك حين جلست ما بين ١٩٩٤ وبين ٢٠٠٤ في اللجنة القومية للبرامج. وهي عبارة عن لجنة استشارية متعددة النظم، ومرتبطة بوزارة التعليم القومي. وهنا فهمت: ثمة فكرة أخرى للأدب تقوم خلف ليس فقط ممارسة بعض الأساتذة المعزولين، ولكن أيضاً خلف نظرية هذا التعليم، وخلف التعليمات الرسمية التي تحيط به.

فتحت «التقرير الرسمي» لوزارة التعليم القومي (عْ ٦، آب ٣١، ٢٠٠٠)، والذي يتضمن برامج المدارس الثانوية، وخصوصاً برامج اللغة الفرنسية. ففي الصفحة الأولى، وتحت عنوان «منظورات الدراسة»، يعلن البرنامج. «تساهم دراسة النصوص بتشكيل التفكير حول: تاريخ الأدب والثقافة، الأجناس الأدبية والأنواع، إنشاء المعنى وفرادة النصوص، الحجة وآثار كل خطاب على متلقيه». وأما بقية النص، فكانت تعليقاً على هذه العناوين وتفسيراً أيضاً بأن الأجناس قد «دُرست منهجياً»، وأن «الأنواع (المأساة مثلاً والملهاة» يتم التعمق فيها في الصف الأول، وأن «التفكير بإنتاج النصوص وتلقيها يشكل دراسة قائمة بذاتها في المدرسة الثانوية» أو أن «عناصر الحجة» ستكون الآن «منظوراً إليها بطريقة تحليلية أكثر». ويستند مجموع هذه التعليمات إلى اختيار: إن هدف الدراسات الأدبية الأول هو أن يعرفنا بالأدوات التي تستخدمها هذه الدراسات. فقراءة القصائد والروايات لا تفضي إلى التفكير بالوضع الإنساني، ولا بالفرد والمجتمع، ولا بالحب والحقد، ولا بالفرح واليأس، ولكن بالمفاهيم النقدية، التقليدية أو الحيدثة. فنحن في المدرسة لا نتعلم عن أي شيء تتحدث المؤلفات، ولكننا نتعلم عن ماذا يتحدث النقاد.

يواجه المعلم، في كل مادة مدرسية، اختياراً- وإنه اختيار جد أساسي إلى درجة أنه يفوته في معظم الأحيان. ويمكننا أن نصوغه هكذا، مبسطين قليلاً تلبية لحاجة المحادثة: هل نحن ندرس معرفة تصب على نظام العلم نفسه أو على موضوعه؟ وهذا يعني في حالتنا: هل نحن ندرس، قبل كل شيء، مناهج التحليل، التي نبرزها بمساعدة الأعمال الأدبية المختلفة؟ أو نحن ندرس أعمالاً حكم عليها بأنها جوهرية، وذلك باستخدام المناهج الأكثر تنوعاً؟ أين الهدف، وأين الوسيلة؟ ما هو إجباري، وماذا يبقى اختيارياً؟

نلاحظ هذا الاختيار في المواد الأخرى بشكل أوضح. فنحن ندرس، من جهة أولى، الرياضيات، والفيزياء، والبيولوجيا، أي ندرس أنظمة (علوماً) آخذين بالحسبان، قدر الإمكان، تطورها. وندرس، من جهة أخرى، التاريخ، وليس منهجاً في البحث التاريخي بين مناهج أخرى. ومثال ذلك، هو أننا، في الصف الثاني، نقدر أن من المهم أن نحيي، في أذهان الطلاب مرة أخرى، اللحظات الكبرى للقطيعة في التاريخ الأوروبي. الديموقراطية اليونانية، ولادة الأديان التوحيدية، النزعة الإنسانية لعصر النهضة، وهكذا دواليك. بيد أننا لا نختار أن ندرس تاريخ الذهنيات، أو التاريخ الاقتصادي، أو العسكري، أو الدبلوماسي، أو الديني، ولا مناهج هذه المقاربات ومفاهيمها، حتى وإن كنا نستخدمها عندما نحتاج إليها.

وما دام الحال كذلك، فإن هذا الاختيار ذاته يقدم نفسه في تعليم الفرنسية. وإن التوجه الحالي لهذا التعليم، كما ينعكس في المناهج، ليفصل باتجاه «دراسة النظام» (كما في الفيزياء)، في حين أننا نستطيع أن نفضل التوجه نحو «دراسة الموضوع» (كما في التاريخ). وهذا ما يشهد عليه نص التقديم العام الذي جئت على ذكره. وهكذا هو الأمر بالنسبة إلى توجيهات أخرى كثيرة وعديدة. وإذا كنت طالباً في الثاني، فيجب عليَّ قبل كل شيء أن أصل إلى أن «أتمكن من الجوهري من مفاهيم الجنس والنوع»، كما عليَّ

أن أتمكن من «مقامات التلفظ». وبقول آخر، يجب عليَّ أن أكون مدرباً على دراسة العلاماتية (السيمياء)، والتداولية، والبلاغة، والشعرية. ولقد نستطيع أن نسأل أنفسنا من غير أن نريد القدح بهذه الأنظمة: هل يجب أن نصنع المادة الرئيسة المدروسة في المدرسة؟ تمثل كل موضوعات المعرفة هذه أبنية مجردة، ومفاهيم يصوغها التحليل الأدبي لكي يلامس المؤلفات، بيد أن أياً من هذه الأبنية والمفاهيم لا يتعلق بما تتحدث المؤلفات نفسها عنه، وعن المعاني فيها، ولا عن العالم الذي تستدعيه.

لا يستطيع أستاذ الفرنسية في صفه أن يكتفي بالتعليم في معظم الأوقات، وذلك كما تطلب منه هذا التعليمات الرسمية، وكما تتطلبه الأجناس والأنواع، وأنماط المعنى، وتأثيرات الحجة، والاستعارة، والكناية، والتبئير الداخلي والخارجي... إنه يدرس المؤلفات أيضاً. ولكننا نكتشف هنا ميلاً ثانياً لتعليم الأدب، وسأضرب مثلاً: إليكم كيف كانت تدرس مادة الآداب في الصف النهائي للقسم الأدبي، في عام ٢٠٠٥ في ثانوية كبرى من ثانويات باريس. هناك أربعة موضوعات مدروسة، وهي موضوعات واسعة بكل تأكيد، منها «النماذج الأدبية الكبرى» أو «اللغة الشفاهية والصور»، والتي تتناسب مع مؤلفات مثل «Perceval» لكريتيان دي تراويز، ومثل «المحاكمة» لكافكا (بالعلاقة مع فيلم ويلز). ومع ذلك، فإن الأسئلة التي على الطلاب أن يعالجوها في الامتحانات، أثناء السنة مثل امتحان الثانوية، هي أسئلة في معظمها تنتمي إلى نموذج واحد. إنها تصب على وظيفة عنصر واحد من عناصر الكتاب بالعلاقة مع بنيته الكلية، ولا تصب على معنى هذا العنصر، ولا الكتاب كله إزاء زمنه أو زمننا. إننا نسأل الطلبة إذن عن دور شخصية ما، وعن مشهد مخصوص، وعن تفصيلة في بحث Graal، وليس عن المعنى نفسه في هذا البحث. وإننا لنسأل أنفسنا إذا كان كتاب «المحاكمة» ينتمي إلى النوع الهزلي أو إلى العبث، وذلك بدل البحث عن مكان كافكا في الفكر الأوروبي.

وإنني لا أفهم أن يبتهج بعض أساتذة الثانوية بهذا التطور: فعوضاً عن التردد أمام كوم لا يمكن الإحاطة به من المعلومات التي لها علاقة بكل كتاب، فهم يعلمون أن من واجبهم تدريس «الوظائف الست» لجاكبسون، وتدريس الاسترجاع والتنبؤ، وهكذا دواليك. وسيكون من السهل أيضاً، في فترة ثانية، التحقق مما إذا كان الطلاب قد تعلموا دروسهم جيداً. ولكن هل ثمة ربح فعلاً بالتبديل؟ هناك حجج عديدة تجعلني أميل إلى مفهوم للدراسات الأدبية يقوم بالأحرى على النموذج التاريخي وليس الفيزيائي. فهو كأنه يفضي إلى معرفة موضوع خارجي، هو الأدب، وليس إلى خفايا النظام نفسه. وإن هذا ليكون أولاً، لأنه يشكل نواة نظامهم العلمي. فالبنيويون يستولون اليوم على المدرسة، كما كان المؤرخون يفعلون أمس، وكما يمكن لمختصي السياسة أن يفعلوه غداً. ثمة شيء قسري يبقى على الدوام في مثل هذا الاختيار. وإن ممارسي الدراسات الأدبية اليوم غير متفقين على قائمة «الأنواع» الرئيسة — ولا على أهمية إدخال مثل هذا المفهوم في حقلهم. ثمة إذن سوء استعمال للسلطة. وأما ما تبقى، فإن عدم التساوق مثبت فيه: إذا كان في الفيزياء يعد جاهلاً من لا يعرف قانون الجاذبية، ففي الفرنسية يكون كذلك من لم يقرأ «أزهار الشر». ويمكن المراهنة أن روسو، وستندال، وبروست سيبقون مألوفين لدى القراء زمناً طويلاً بعد أن تكون أسماء المنظِّرين الحاليين قد نُسيت أو نُسيت أبنيتهم المفهومية. ولذا، فإننا نبرهن على عدم التواضع إذا درسنا نظرياتنا الخاصة حول المؤلفات وليس المؤلفات نفسها، فنحن —المختصون، ونقاد الأدب، والأساتذة— لسنا، في معظم الأحيان، سوى أقزام جاثمة على أكتاف العمالقة. فأن يعاد تركيز تعليم الآداب على النصوص، فإن هذا يتوافق كذلك، ولا أشك في هذا، مع الأمنية السرية لمعظم المدرسين أنفسهم. فهم اختاروا مهنتهم لأنهم يحبون الأدب، ولأن معنى الكتب وجمالها يزلزلهم. ولا يوجد سبب لقمع هذا الاندفاع، فليس الأساتذة مسؤولين عن هذه الطريقة المتقشفة في الكلام عن الأدب.

إنه لصحيح أن معنى الكتاب لا يختزل إلى حكم ذاتي محض للطالب، ولكنه جزء من عمل المعرفة. ولكي ينخرط الطالب فيه، فإن من المفيد له إذن أن يتعلم أحداثاً من التاريخ الأدبي أو بعض المبادئ الناتجة عن التحليل البنيوي. ومع ذلك، فإن دراسة أدوات النفاذ هذه لا يجب، بأي حال من الأحوال، أن تكون بديلاً عن المعنى الذي هو غاية الكتاب. وإذا كانت الصقالة ضرورية لإقامة العمارة، فإنه لا يجب على الأول أن يحل بديلاً عن الثاني. فالعمارة ما أن تقوم حتى يكون الاختفاء هو مصير الصقالة. وأما التجديدات التي حملتها المقاربة البنيوية، في العقود الأخيرة، فمرحب بها، بشرط الاحتفاظ بهذه الوظيفة الأداتية عوضاً عن أن تصير هي هدف هذه التجديدات الخاص. ولذا، يجب أن لا نصدق الذهنيات الضيقة، إذ لا يوجد أحد مضطر أن يختار بين العودة إلى مدرسة القرية القديمة، حيث يرتدي كل الطلاب القمصان الرمادية، والحداثة بكل صلابة. فنحن نستطيع الاحتفاظ بمشروعات الماضي الجميلة من غير أن نحقر كل مصدر لها موجود في العالم المعاصر. ويمكن لمكتسبات التحليل البنيوي، إلى جانب مكتسبات أخرى، أن تساعد على نحو أفضل بفهم معنى الكتاب. فهي بذاتها ليست أكثر إثارة للقلق من مكتسبات فقه اللغة، أي من نظام العلم القديم الذي هيمن على دراسة الآداب خلال مئة وخمسين سنة: إنها أدوات لا يعترض عليها أحد اليوم، ولكنها لا تستحق كذلك أن نخصص لها الوقت كاملاً.

يجب الذهاب بعيداً أكثر، لأننا إذا وقفنا عند الحدود الدقيقة لمقاربة داخلية، فإننا ندرس معنى النص درساً سيئاً، في حين أن المؤلفات توجد دائماً في قلب سياق وفي حوار مع هذا السياق. ولذا، فإنه لا يجب على الوسائط أن تصبح غاية، كما يجب على التقانة أن لا تنسينا الهدف من التمرين. ويجب التساؤل أيضاً عن الغاية النهائية من المؤلفات التي نرى أنها تستحق الدراسة. وبوجه عام، فإن القارئ غير المهني، اليوم كما في الأمس، يقرأ هذه المؤلفات ليس لكي

يتمكن من منهج للقراءة، وليس لكي يستخلص معلومات عن المجتمع الذي تم إبداعها فيه، ولكن لكي يجد فيها معنى يسمح له بفهم الإنسان والعالم فهماً أفضل، ولكي يكتشف فيه جمالاً يغني تجربته. وهو إذ يفعل هذا، فإنه يكتشف نفسه. ألا وإن معرفة الأدب ليست غاية بذاتها، ولكنها واحدة من الطرق الملكية التي تقود إلى اكتمال كل واحد. وهكذا، فإن الدرب الذي يسير تعليم الأدب فيه اليوم، والذي يدير الظهر لهذا الأفق («درسنا الكناية هذا الأسبوع، وسنعبر في الأسبوع القادم إلى التشخيص»)، يخاطر بنا كي نسير في طريق مسدود- من غير كلام عن ما يمكن أن يصل بصعوبة إلى عشق للأدب.

بعيداً عن المدرسة

كيف أصبح التعليم الثانوي للأدب على ما هو عليه؟ يمكن بداية، أن نعطي لهذا السؤال إجابة بسيطة: لقد أصبح كذلك لأنه يعكس تحولاً في التعليم العالي. فإذا كان أساتذة الفرنسية في المدرسة قد تبنوا، في غالبيتهم، هذا المنظور الجديد، فلأن الدراسات الأدبية قد تطورت بالتوازي في الجامعة: لقد كانوا طلاباً قبل أن يكونوا أساتذة. وقد حصل هذا التحول مبكراً بجيل، في السنوات الستين والسبعين من القرن الماضي. وتم هذا الأمر غالباً تحت لواء «البنيوية». ولقد ساهمت في هذه الحركة. فهل يجب عليَّ أن أحس بالمسؤولية عن حالة النظام العلمي اليوم؟

عندما جئت إلى فرنسا في بداية الستينات، كانت الدراسات الأدبية الجامعية خاضعة لاتجاهات تختلف عن اتجاهات اليوم، ولقد تكلمت آنفاً عن هذا. فإلى جانب شرح النص (الذي كان يمثل جوهرياً ممارسة تجريبية)، كان يطلب من الطلاب أن يتقولبوا في قالب تاريخي أو قومي، وأما المختصون النوادر، الذين يمثلون استثناء على هذه القاعدة، فقد كانوا يدرسون خارج فرنسا أو خارج كراسي الدراسات الأدبية. فعوضاً عن التساؤل طويلاً حول

معنى المؤلفات، فقد كان أصحاب الأطروحات جدولاً موسعاً يضم كل ما يحيط بهم: السيرة الذاتية للكاتب، النماذج الأصلية الممكنة لشخصياته، متغيرات الكتاب، ردود الفعل الذي يثيره الكتاب عند المعاصرين. ولقد شعرت بالحاجة أن أوزان هذه المقاربة بمقاربات أخرى، كانت قد صارت مألوفة لدي بفضل قراءات بلغات أجنبية للشكلانيين الروس، ولمنظري الأسلوب والشكل في الألمانية (سبيتزر، أويرباخ، كايسر) ولكتاب النقد الجديد الأمريكيين. وأردت أيضاً أن نوضح المفاهيم التي نستخدمها في التحليل الأدبي، وذلك بدلاً من التصرف بشكل حدسي محض. ومن أجل هذه الغاية، فقد عملت مع جينيت على إنشاء «شعرية»، أو دراسة تتعلق بخواص الخطاب القرآني.

لقد قام في ذهني –اليوم كما أمس– أن المقاربة الداخلية (دراسة علاقة عناصر العمل الأدبي فيما بينها)، يجب أن تتم المقاربة الخارجية (دراسة السياق التاريخي، والإيديولوجي، والجمالي). وإن الدقة المتزايدة لأدوات التحليل، ستسمح بدراسات أكثر رهافة وأكثر ضبطاً. ولكن الهدف الأقصى، يبقى هو فهم معنى المؤلفات. ولقد نظمت، في عام ١٩٦٩، بالتعاون مع سيرج دوبروفسكي مؤتمراً من عشرة أيام حول «تعليم الأدب» في قاعة سيريزيلا. وإني اليوم أقرأ استنتاجي الذي استخلصته من المناقشات. وإني لأجده استنتاجاً غير رشيد (إنه نسخة مداخلة شفهية)، ولكنه واضح بخصوص هذه النقطة. ولقد أدخلت فكرة للشعرية، وأضفت: «إن مساوئ هذا النموذج من نماذج العمل، أو لنقل تواضعه، هو أنه نموذج لا يذهب بعيداً، وأنه لن يكون أبداً سوى دراسة تمهيدية، وأنه يقضي بالتحديد أن نتحقق من الفئات، موضوع الدرس، وأن نطابقها في النص الأدبي، وليس أن نتكلم عن معنى النص»[1].

لقد كان قصدي (وكذلك كان قصد الذين يحيطون بي في ذلك الوقت) إنشاء أفضل تعادل بين الداخل والخارج، شبيه بالتعادل بين النظرية والتطبيق. ولكن الأمور لم تكن كذلك. ففكر حزيران ١٩٦٨، والذي ليس فيه شيء بذاته

يتعلق بتوجه دراسات الأدب، قد زلزل البنى الجامعية وغير التراتبيات الموجودة تغييراً عميقاً. فحركة الميزان لم تتوقف عن نقطة تعادل، ذلك أنها ذهبت بعيداً جداً في الاتجاه المعاكس. وما يعتد به اليوم، هي المقاربات الداخلية فقط، وكذلك فئات النظرية الأدبية.

إن مثل هذا التحول في الدراسات الجامعية للأدب، لا يمكن أن تفسره هيمنة البنيوية فقط، أو إذا كنا نفضل، فيجب أن نفهم من أين جاءت قوة هذه الهيمنة. ألا إن المتصور التحتي الذي كنا نصطنعه لأنفسنا عن الأدب، يعتد به هنا. فأثناء الفترة السابقة، التي دامت أكثر من قرن، هيمن التاريخ الأدبي على التعليم الجامعي. ولقد يعني هذا، بالنسبة إلى الجوهري، دراسة الأسباب التي تفضي إلى ظهور العمل الأدبي، ومنها: القوى الاجتماعية، والسياسية، والجمالية، والنفسية والتي يفترض أن يكون النص الأدبي ناتجاً لها، أو أن تكون كذلك أيضاً تأثيرات هذا النص، وانتشاره، ووقعه على الجمهور، وتأثيره في مؤلفين آخرين. وكان التفضيل يذهب إذن إلى إدماج العمل الأدبي في سلسلة سببية. وأما دراسة المعنى، فكانت، على العكس من ذلك، موضع شك، والسبب، لأنه يعاب عليها أنها لم تستطع مطلقاً أن تصبح دراسة علمية بما فيه الكفاية، وأنها تركت إلى معلقين آخرين، لم ينالوا غير تقدير ضعيف، سواء كانوا كتاباً في الجرائد أم نقاداً فيها. ثم إن التقاليد الجامعية، منذ البدء، ما كانت لترى الأدب بوصفه تجسيداً للفكر أو للحساسية، ولا بوصفه تأويلاً للعالم.

وهذا الميل الذي يدوم طويلاً، هو الذي عثرت عليه ثانية المرحلة الأكثر حداثة للدراسات الأدبية وأثارته. ولذا، فلقد قررنا الآن (لكي لا نستشهد إلا بصيغة من ألف صيغة) أن «العمل يفرض مجيء نظام يقوم على القطيعة مع الحالة الموجودة، والتأكيد على عالم يخضع لقوانينه ولمنطقه الخاص»[٢]، وذلك باستثناء علاقة «بعالم التجربة» أو «بالواقع» (وهي كلمات لم نعد نستعملها إلا بين قوسين). وبقول آخر، فقد غدونا منذ الآن، نقدم العمل الأدبي بوصفه

موضوعاً لغوياً مغلقاً، ومكتف ذاتياً، ومطلقاً. وكانت هذه التعميمات المفرطة، في عام ٢٠٠٦، في الجامعة الفرنسية لا تزال مُقدمة بوصفها بدهيات مقدسة. ومن غير مفاجأة، فقد كان الطلاب في الثانوية يتعلمون العقيدة التي بموجبها يكون الأدب من غير علاقة مع باقي العالم ويدرس فقط علاقات العناصر بعضها مع بعض، وهذا، من غير شك، هو ما يساهم في نشوء عدم الاهتمام المتصاعد الذي كان يظهره هؤلاء الطلاب إزاء مادة الأدب: لقد عبر عددهم ببعض العقود من ٣٣٪ إلى ١٥٪ من كل المسجلين في الثانوية العامة! لماذا دراسة الأدب إذا لم تكن سوى تبيان للأدوات الضرورية لتحليلها؟ وبالفعل، فإن طلاب الأدب يرون أنفسهم، أثناء مسارهم، موضوعين أمام اختيار قاسٍ: إما أن يصبحوا أساتذة بدورهم، وإما أن يسجلوا أنفسهم في سجل العطالة عن العمل.

إن الجامعة، خلافاً للمعهد وللثانوية، لا تخضع لمناهج مشتركة، ولقد يعني هذا أننا نجد فيها ممثلين للمدارس الفكرية الأكثر اختلافاً، بل الأكثر تناقضاً. ويبقى أن نقول إن الاتجاه الذي يرفض أن يرى في الأدب خطاباً حول العالم، إنما يحتل فيه مكانة مهيمنة، ويمارس تأثيراً بيناً على توجه أساتذة الفرنسية المستقبليين. وكذلك، فإن التيار الحديث «للتفكيك» لا يقود إلى اتجاه آخر. ويستطيع هؤلاء الممثلين فعلاً أن يسألوا أنفسهم حول علاقة العمل الأدبي بالحقيقة وبالقيم، ولكن فقط لكي يتحققوا –أو بالأحرى لكي يقرروا، لأنهم يعرفون مقدماً، بما أن هذا يمثل عقيدتهم- بأن العمل مفكك على نحو قدري، وأنه إذن لا يصل إلى تأكيد أي شيء، وأنه يهدم قيمه الخاصة. وهذا ما يسمونه تفكيك النص. ولذا، فإن ما بعد البنيوية، خلافاً للبنيوية التقليدية التي تستبعد حقيقة النصوص، تريد أن تعاينها، ولكن تعليقها الثابت هو أنها لن تتلقى إجابة على الإطلاق. فالنص لا يستطيع إلا أن يقول حقيقة واحدة، أي أن الحقيقة لا توجد وهذا يعني أنه لا يمكن الوصول إليها مطلقاً. ومن هنا، فإن هذا المفهوم للغة يمتد إلى خارج الأدب، ويتعلق، لاسيما في الجامعات

الأمريكية، بأنظمة علمية لا يُعترض فيها مقدماً على العلاقة بالعالم. وهكذا سيصار إلى وصف التاريخ، والحق، بل إلى وصف العلوم الطبيعية بأنها أجناس أدبية، بكل ضوابطها ومواصفاتها. وإن هذه العلوم المشابهة للأدب الذي من المفروض أن لا يخضع إلا لمطالبه الخاصة، فإنها قد أصبحت بدورها موضوعات مغلقة ومكتفية بذاتها.

هل تراني أقترح أنه يجب على تعليم النظام أن يمَّحي تماماً لصالح تعليم الأعمال الأدبية؟ لا، ولكن على كل واحد أن يجد المكان الذي يلائمه. ففي التعليم العالي، نجد أنه مشروع أيضاً تعليم المقاربات، والمفاهيم المستخدمة في العمل، والتقانات. وأما التعليم الثانوي، الذي لا يتجه بنفسه إلى المختصين بالأدب ولكن إلى الجميع، فإنه لا يستطيع أن يمتلك الشيء نفسه: إن الموجه إلى الجميع هو الأدب ذاته، وليس الدراسات الأدبية. ولقد يكون إذن تدريس الأدب مفضلاً على تدريس الدراسات الأدبية. وبهذا يكون أستاذ الثانوية محملاً بمهمة ثقيلة: إذا كان عليه أن يستبطن ما تعلمه في الجامعة بدلاً من تعليمه، فإن هذا يفضي به إلى أن يكون في مقام أداة غير مرئية. وإذا كان الأمر كذلك ألا نكفه بهذا جهداً مفرطاً ينوء به معلموه بالذات؟ ويجب أن لا نندهش بعد ذلك إذا رأيناه لا يقوم به حق القيام.

لا يظهر المفهوم الاختزالي للأدب فقط في قاعات الصف أو في الدروس الجامعية. إنه قائم بوفرة أيضاً بين الصحفيين الذين يحصون الكتب، بل هو قائم كذلك بين الكتاب أنفسهم. فهل يجب أن نندهش؟ إن هؤلاء الأخيرين قد مرّوا جميعاً بالمدرسة، وإن كثيراً منهم قد مروا بكليات الآداب، حيث تعلموا أن الأدب لا يتكلم إلا عن نفسه، وأن الطريقة الوحيدة لتكريمه تكمن في إبراز قيمة أداء عناصره التي يتكون منها. فإذا كان الكتاب يتطلعون إلى تلقي مديح النقد، فيجب عليهم أن يتطابقوا مع صورة معينة، مهما كانت باهتة. وأما فيما تبقى، فإنهم أنفسهم قد بدؤوا نقاداً. ويعد هذا التطور ماثلاً في فرنسا

أكثر مما هو ماثل في بقية أوروبا، وفي أوروبا أكثر مما هو في بقية العالم. ولقد نستطيع أن نسأل أنفسنا في الوقت ذاته ألا نجد هنا تفسيراً لضعف الأهمية التي يثيرها الأدب الفرنسي خارج حدود المسدس الفرنسي.

ثمة عدد من المؤلفات المعاصرة توضح مفهوم شكلانية الأدب. إنها تشيع ثقافة البنية الماهرة، والأساليب الآلية لصناعة النص، والتماثلات، والأصداء، والومض. ومع ذلك، فإن هذا المفهوم ليس هو الاتجاه الوحيد الذي يهيمن على الأدب والنقد الصحفي في فرنسا في بداية القرن الواحد والعشرين. فهناك تيار آخر مؤثر يجسد رؤية للعالم يمكن تصنيفها بأنها رؤية عدمية. وتبعاً لهذه الرؤية يكون البشر حيوانات وأشراراً، وأن الخراب والعنف يقولان حقيقة الوضع الإنساني، وأن الحياة هي مجيء الكارثة. وإذا كان هذا هكذا، فلم يعد بإمكاننا، والحال كذلك، أن نزعم بأن الأدب لا يصف الواقع: بدل أن يكون رفض التمثيل، نراه قد أصبح تمثيل الرفض. وهذا لم يمنعه أيضاً أن يكون موضوعاً للنقد الشكلاني. إذ إن العالم الممثل في الكتب، بالنسبة إليه، هو عالم مكتف بذاته، ولا علاقة له بالعالم الخارجي، ومباح أن نحلله من غير أن نتساءل عن ملاءمة الآراء المعبر عنها في الكتاب، ولا عن صحة اللوحة التي يصورها كلاماً. ولقد أظهر تاريخ الأدب هذا جيداً: إننا نعبر بسهولة من الشكلانية إلى العدمية أو العكس، وإنه ليمكننا أن نزرع الاثنين بالتناوب.

ويعرف التيار العدمي بدوره استثناء كبيراً، يتعلق بجزء من العالم يكوِّنه المؤلف نفسه. وثمة ممارسة أدبية أخرى تأتي فعلاً من موقف مجامل ونرجسي. وهو موقف يدفع بالمؤلف كي يصف، مع ما يقدمه، أدق انفعالاته وأكثر تجاربه الجنسية وتأبهاته تفاهة. فعلى مقدار ما يكون العالم مقرفاً، تكون الذات مسحورة! ولذا، فإن المرء إذا قال قولاً يذم فيه ذاته، فإنه لا يهدم بهذا هذه اللذة، لان الجوهري هو الكلام عن الذات —وأما ما نقوله عنها فثانوي. فالأدب (وإننا نقول بالأحرى في مثل هذه الحالة «الكتابة») ليس سوى

مختبر يستطيع الكاتب فيه أن يدرس نفسه على مهل وأن يفهمها. ويمكننا أن نصف هذه الاتجاه الثالث، بعد اتجاهي الشكلانية والعدمية، بـ«الأنانة»، وهي نظرية فلسفية تجعل الذات ترى أنها الكائن الوحيد الموجود. وأما المستبعد من النظرية، فإنه يحكم عليها بالتهميش، ولكنه لا يمنعها أن تصبح برنامجاً للخلق الأدبي.

وإن ما يعد واحداً من تنويعاتها الحديثة، هو ما نسميه «التخيل الذاتي»: يكرس المؤلف نفسه دائماً لتفريغ مزاجه، ولكنه، بالإضافة إلى هذا، يتحرر من كل خوف مرجعي، مستفيداً بذلك من الاستقلال المفترض للتخيل ومن اللذة التي تتولد عن إعطاء الذات قيمة في الوقت نفسه.

إن العدمية والتأبه الأدبيين متضامنان كما هو بدهي. وإنهما ليستندان إلى فكرة مفادها أن ثمة قطيعة جذرية تفصل بين الأنا والعالم. وبقول آخر إنه لا يوجد عالم مشترك. فأنا لا أستطيع أن أعلن أن الحياة والكون لا يحتملان إلا إذا استبعدت نفسي مقدماً. وعلى العكس من هذا، فإني أقرر أن أكرس نفسي حصراً لوصف تجاربي الذاتية فقط إذا حكمت أن بقية العالم لا قيم لها، وهي أيضاً لا تخصني.

وإن هاتين الرؤيتين للعالم رؤيتان جزئيتان أيضاً. فالعدمي ينسى أن يدخل في لوحة القنوط التي يرسمها مكاناً لنفسه ولأولئك الذين يشبهونه. والمتأبه يهمل أن يمثل الإطار الإنساني والمادي الذي يجعل منه هو بالذات وجوداً ممكناً. ولذا، فإن النزعتين: العدمية والتأبه، يتممان الاختيار الشكلاني بدل أن يرفضانه. ففي كل مرة، وتبعاً لطرق مختلفة، نجد أن العالم الخارجي، العالم المشترك مع الأنا ومع الآخرين، هو الذي يتم نكرانه أو تبخيسه. وفي هذا يكون، بالنسبة إلى جزء كبير، الإبداع الفرنسي المعاصر متضامناً مع فكرة الأدب التي نجدها قائمة في أساس التعليم والنقد. وهي فكرة ضيقة على نحو عبثي وفقيرة.

ولادة الجماليات الحديثة

إن الأطروحة التي تقول إن الأدب لا يقيم علاقة دالة مع العالم، وأن تثمينه، تبعاً لذلك، لا يأخذ بالحسبان ما يقوله لنا، لا هي من اختراع أساتذة الأدب اليوم، ولا هي مساهمة أصيلة للبنيويين. فلهذه الأطروحة تاريخ طويل ومعقد، وموازٍ لتاريخ مجيء الحداثة. ولكي نفهمها على نحو أفضل، ونصل فنراها من الخارج، أريد أن أستدعي هنا المراحل الرئيسة[٢].

ولكي نبدأ، يجب القول إن العلاقة بالعالم الخارجي كانت مؤكدة بقوة ما نسميه بحق النظرية الكلاسيكية للشعر. وثمة عبارات قديمة تبين هذه الفكرة سيحتفظ بها، وستتكرر حتى الإشباع، حتى وإن كنا قد أضعنا المعنى الذي وضعه مؤلفوها فيها.

ولقد يعني هذا، أن الشعر، تبعاً لأرسطو، هو تقليد للطبيعة، وأن وظيفته، تبعاً لهوراس، هي الإعجاب والتثقيف. ونستنتج من هذا إذن أن العلاقة بالعالم، توجد من جانب المؤلف، الذي يجب عليه أن يعرف واقعيات العالم لكي يقوى على محاكاتها، كما توجد من جانب القراء والمستمعين الذين يستطيعون، بالتأكيد، أن يجدوا فيها لذة، ولكنهم يستخلصون منها أيضاً دروساً تطبق على ما يتبقى من تجاربهم. ولقد كان الشعر، في أوروبا المسيحية للقرون الأولى، يستخدم على نحو رئيس لنقل عقيدة وتمجيدها وهي تمثل متغيراً أكثر طوعاً وأكثر انطباعاً، ولكنه في الوقت ذاته أقل تحديداً. وعندما يتحرر الشعر من هذه الوصايا الحاضرة، فسيرتد فوراً إلى المعايير القديمة.

فانطلاقاً من النهضة، طلبنا منه أن يكون جميلاً، ولكن جماله نفسه تحدده حقيقته ومساهمته في الخير. وإننا لنتذكر بيت بوالو: «لاشيء جميل سوى الحقيقي، الحقيقي وحده هو المحبوب». وكان ينظر إلى هذه العبارات، من غير ريب، بوصفها غير كافية، ولكن عوضاً عن رميها، كان يصار إلى الاكتفاء بملاءمتها مع الظروف.

لقد زلزلت العصور الحديثة هذا المفهوم بشكلين مختلفين. وهذان الشكلان مرتبطان بالنظر الجديد الذي نتجه به إلى التدرج الدنيوي للتجربة الدينية وإلى التقديس الملازم للفن. أما الشكل الأول، فيجيب على صورة قديمة ويعيد تقويمها: الفنان المبدع يقارن بالإله الخائف. إنه ينشئ مجموعات متوائمة ومغلقة على نفسها. ويمثل الله التوحيدي كائناً غير متناهٍ ينتج كوناً متناهياً. والشاعر إذ يحاكيه فإنه ينتمي إلى الله صانع الأشياء المتناهية (المقارنة الأكثر وروداً إنما تعقد مع بروميثه).

وكذلك أيضاً، فإن العبقرية الإنسانية، هنا في الدنيا، تحاكي «العبقري» الأعلى، الذي هو أصل عالمنا. ولقد ظلت فكرة المحاكاة مستمرة، ولكن مكانها لم يعد بين العمل، المنتوج المتناهي، والعالم. إنه يقوم الآن في فعل الإنتاج، فهنا يوجد العالم الأكبر، وهناك يوجد العالم الأصغر، ولكن من غير إرغام على المشابهة في النتائج. وما هو مطلوب من كل واحد هو تماسك خلقه، وليس أي تناسب كان مع ما ليس هو.

ولقد عادت فكرة العمل بوصوفه عالماً أصغر إلى الظهور في مطلع النهضة الإيطالية. ونضرب على هذا مثلاً بالكاردينال نيكولاس دي كويس. فهو لاهوتي، ولكنه فيلسوف أيضاً.

ولقد كتب في منتصف القرن الخامس عشر: «الإنسان إله آخر (...) بما أنه خالق للفكر وللأعمال الفنية». ويؤكد ليون باتيستا ألبيرتي، وهو منظر للفنون، أن الفنان العبقري «راسماً للكائنات الحية أو ناحتاً لها، يتميز بوصفه إلهاً آخر بين الفانين».

وإننا لنقول بالتوازي مع هذا إن الله هو أول الفنانين. ويؤكد لاندينو الفلورانسي وصاحب النزعة الأفلاطونية الجديدة أن: «الله هو الشاعر المتعالي، وأن العالم قصيدته». وستفرض هذه الصورة نفسها تدريجياً في الخطاب حول الفنون، وستستخدم في تمجيد الخلق الإنساني. وستوجه أيضاً،

بدءاً من القرن الثامن عشر، الخطاب النقدي الوصفي، وذلك بفضل هيمنة فلسفة جديدة، هي فلسفة ليبنيز الذي أدخل مفهومي جوهر الفرد والعالم الممكن: يظهر الشاعر هذه الأصناف لأنه يبدع عالماً موازياً للعالم المادي الموجود، وكوناً مستقلاً، ولكنه متماسك أيضاً.

وأما الشكل الثاني للقطيعة مع الرؤية الكلاسيكية، فيقضي أن نقول إن الهدف من الشعر ليس في محاكاة الطبيعة، ولا في التثقيف، ولا في الإعجاب، ولكن في إنتاج الجمال، وما دام الحال كذلك، فإن الجمال يتميز بأنه لا يقود إلى شيء يكون بعيداً عنه.

ولقد فرضت فكرة تأويل الجميل هذه نفسها في القرن الثامن عشر، وكانت كذلك علمنة لفكرة الألوهة. وقد وصف القديس أوغستين بهذه الكلمات، في نهاية القرن الخامس عشر، الفرق بين المشاعر التي نتوجه بها إلى الله، وتلك التي نتوجه بها إلى البشر: إننا نستطيع أن نستعمل كل شيء وكل كائن بغية غاية تعلو بهم، وأما الله وحده، فيجب أن نكتفي بالتمتع به، أي أن نحبه من أجله بالذات. ويجب أن نقول، ونحن نجذب التمييز الأوغستيني بين الفعل «استعمل» والفعل «تمتع» إلى الحقل الدنيوي للنشاط الإنساني المحض، إن تقنيي القرن الثامن عشر لم يفعلوا شيئاً غير عكس اتجاه حركة أوغستين نفسه، الذي نقل إلى الميدان الديني الأصناف الأفلاطونية.

فأفلاطون هو الذي عرف المستقل بأنه يكفي ذاته بذاته: إن الذي يحيا به يمتلك «بشكل مليء وكامل، الاكتفاء الأكثر تماماً»، إلى درجة أنه «لم يعد بحاجة إلى شيء من أحد آخر»[٤].

وإن أفلاطون هو الذي يدعو إلى تأمل غير نفعي للأفكار. وكذلك، فإليه نستند بعد اثنين وعشرين قرناً، وذلك لكي نطالب بمثل هذا التأويل للجميل. وهذا يعني أن المبدع لم يعد، بحريته، هو الذي يقترب من الله، وإنما العمل بكامله هو الذي يقترب من الله.

والنتيجة لهذه التحولات: سيصبح، في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، كل من التأمل الجمالي، وحكم الذوق، ومعنى الجميل ذواتاً مستقلة. وهذا لا يعني أن أناس القرون السابقة لم يكونوا إزاء جمال الطبيعة حساسين كما هم إزاء جمال الأعمال الفنية، ولكن هذه التجارب كانت من قبل لا تشكل سوى وجه لنشاط غايته الرئيسة تقوم في مكان آخر، اللهم إلا إذا وضعنا أنفسنا في المنظور الأفلاطوني حيث يختلط الجميل مع الحقيقي والخير. فالفالح يستطيع أن يُعجب بالشكل الجميل لأداته الزراعية، ولكن يجب على الأداة، قبل كل شيء، أن تكون فاعلة. وكذلك، فإن النبيل يثمن الشغل الفني الذي يزين قصره، ولكنه يطلب من هذا الشكل أن يبرز مرتبته هو في عيون زواره. والمؤمن يكون مسحوراً بالموسيقى التي يسمعها في الكنيسة، وبصور الله، وصور القديسين الذين يراهم، ولكن هذا التناغم وهذا العرض موضوعان لخدمة الإيمان. وهكذا، فإن التعرف على بعد جمالي في نشاط وإنتاج، يعد سمة إنسانية كونية. ولذا، فإن الشيء الجديد الذي سينبثق في أوروبا القرن الثامن عشر، سيتجلى في عزل هذا الوجه الثانوي للنشاط المتعدد، ثم في إبرازه مجسداً لموقف واحد هو تأمل الجميل. وهذا موقف مدهش إلى درجة أنه يستعير نعوته من حب الله. وسنطلب من الفنانين، أن ينتجوا موضوعات خاصة به حصراً. وسيصاغ هذا المنظور الجديد، في كتابات «شافتيسبيري» و«هوتشيسون» في إنكلترا. وسينتهي هذا المنظور إلى صناعة مصطلح «الجميل» نفسه (يعني حرفياً «علم المشاهدة»)، في عام ١٧٥٠، وذلك في دراسة خصصها أليكساندر بومغاتان للنظام العلمي الجديد.

والملمح الثوري الذي يوجد في هذه المقاربة هو أنها تفضي إلى التخلي عن منظور ما يسمى «المبدع أو الخالق»، لكي تتبنى منظور «المتلقي» الذي ليس له سوى فائدة واحدة: تأمل الأشياء الجميلة. ولقد كان لهذا التحول نتائج عديدة. أولاً، إنه يفصل كل «فن» عن النشاط الذي لا يمثل بالنسبة إليه سوى

درجة تفضيلية. وتوجد هذه الدرجة الآن مرمية في ميدان مختلف تماماً، هو ميدان الصناعة الحرفية أو التقانة. ذلك لأن الفنان إذا كان ينظر إليه من منظور الإبداع أو الصناعة، فإنه لن يكون سوى حرفي عالي الجودة، فالاثنان يمارسان الصنعة نفسها مع شيء من الموهبة. أما إذا وضعنا أنفسنا في الجانب الذي يكون فيه إنتاجهم، فإن الحرفي سيتعارض مع الفنان، لأن أحدهم يبدع الأشياء النافعة، والآخر يبدع أشياء للتأمل، الغاية منها الحصول على اللذة الجمالية. وذلك، لأن الواحد منهما يخضع لمصلحته، وأما الآخر فمترفع، وأيضاً لان الواحد منهما يضع نفسه في منطق «الاستعمال»، في حين أن الآخر يضع نفسه في منطق «المتعة». وفي نهاية المطاف، نجد أن أحدهما يبقى بشرياً محضاً، في حين أن الآخر يقترب مما هو إلهي. وأما النتيجة الثانية، فهي كما يأتي: تجتمع الفنون في قلب فئة واحدة، في حين أنها مازالت حتى الآن مرتبطة، كل فن على حدة، بممارستها الأصلية.

ولذا، فإنه لا يمكن للشعر، وللرسم، وللموسيقى أن يتجددوا إلا إذا وضعنا أنفسنا في منظور تلقيهم. وهو منظور ينتمي إلى الموقف المترفع نفسه، والمسمى، من الآن فصاعداً، الموقف الجمالي.

ويحتفظ مصطلح مثل «الآداب الجميلة» بصلته مع الممارسة غير الفنية (توجد «آداب» ليست «جميلة»). وكذلك الأمر بالنسبة إلى «الفنون الجميلة»: لا تزال ذكرى الفنون المفيدة، أو الآلية، قوية.

فما إن يصار إلى تبني المنظور الجديد، حتى تصبح الصفة «جميل» غير ضرورية، ويصبح التعبير حشواً، والسبب لأن «الفن» يتحدد الآن في كونه يستلهم الجمال.

ولقد كانت البحوث الجميلة حول الفن، في جوهرها، بحوثاً وجيزة في التصنيع، وفي الإرشادات الموجهة للشاعر، وللرسام، وللموسيقى. ولقد غدونا، من الآن فصاعداً، نتعلق بوصف صيرورة المنظور، ونحلل حكم الذوق، ونثمن

إذن القيمة الجمالية. ويظهر تعليم الآداب في فرنسا هذا العبور من مئة سنة من التأخر. فحتى منتصف القرن التاسع عشر، كان هذا التعليم إنتاجاً للبلاغة (كنا نتعلم كيف نكتب). وانطلاقاً من هذه اللحظة، تبنى منظور التاريخ الأدبي (صرنا نتعلم كيف نقرأ).

والنتيجة المباشرة: إن الفنون، إذ غدت مقطوعة من سياق إبداعها، فقد طالبت بإقامة أمكنة تستطيع فيها أن تصبح مستهلكة. فلقد أقمنا، بالنسبة إلى اللوحات، صالونات، وأمكنة للعرض، ومتاحفَ: افتتح المتحف البريطاني أبوابه في عام ١٧٣٣، والإيفيزي والفاتيكان في عام ١٧٥٩، واللوفر ١٧٩١ ولذا، فإن إعادة تجميع اللوحات في مكان واحد، بعد أن كانت تضطلع في الأصل بمهمات متنوعة جداً، سواء في الكنائس، أم في القصور، أم المنازل الخاصة، قد حفظتها الآن لاستعمال وحيد هو: تأملها من أجل قيمتها الجمالية فقط وتثمينها. وقد انقلبت التراتبية بين المعنى والجميل. فما كان مرجواً (نوعية التنفيذ) قد أصبح ضرورياً، وما كان ضرورياً (المرجع اللاهوتي أو الأسطوري) لم يعد سوى اختياري. ولقد كان هذا إلى درجة صار فيها متكأ اللوحات في المتحف أو في صالة العرض، مكاناً يتحول فيه أي شيء إلى عمل فني. ومن هنا، فلكي ينطلق المنظور الجمالي، كان يكفي أن يكون هذا الشيء معروضاً في هذا المكان. وقد فرض الترابط الآلي نفسه بين هذا النوع من الأمكنة وهذا الشكل من أشكال المنظور ببداهة، منذ أن وضع مارسيل دوشامب «مبولته» الشهيرة في مكان مخصص للأعمال الفنية. فهذا العمل، قد أصبح بوساطة مكانه وحده عملاً فنياً، في حين أن مسار إنتاجه لا يشبه مطلقاً مسار إنتاج منحوتة أو لوحة.

وبكلمة موجزة، فإن الحركتين اللتين حولتا مفهوم الفن في القرن الثامن عشر، أي مماثلة المبدع بإله يصنع عالماً صغيراً، ومماثلة العمل الفني بموضوع من موضوعات التأمل المحض، يظهر الدنيوية التدريجية للعالم في أوروبا،

مع المساهمة بإنشاء تقديس جديد للفن. ولقد جسد الفنّ، في هذه اللحظة من التاريخ، حرية المبدع واستقلاله، اكتفاءه الذاتي وتعاليه إزاء العالم في الوقت نفسه. ولذا، كانت كل حركة تعاضد الأخرى: يتحدد الجمال في الآن ذاته بوصفه ذلك الذي لا يمتلك غاية عملية على الصعيد الوظيفي، وبوصفه منظماً تنظيماً يماثل دقة الكون على الصعيد البنيوي. ويعوض غياب الغاية الخارجية، بنحو من الأنحاء، كثافة الغايات الداخلية، أي العلاقات بين أجزاء العمل الفني وعناصره. ولقد صار الفرد بفضل الفن يبلغ المطلق.

جماليات الأنوار

عندما نعبر من منظور الإنتاج إلى منظور التلقي، فإننا نوسع المسافة التي تفصل العمل الأدبي عن العالم الذي يتكلم عنه ويتحرك فيه. والسبب في ذلك، لاننا نريد أن نراه الآن بذاته ولذاته. ويرتبط هذا التطور، بدوره، ارتباطاً عميقاً بالتغير الذي خضع له المجتمع الأوروبي في ذلك العصر. ومن ثم، فلقد توقف الفنان تدريجياً عن إنتاج أعماله لصالح راعٍ للآداب يطلبها، ويتجه بها إلى جمهور يشتريها منه. فالجمهور هو الذي يمسك من الآن فصاعداً بمفاتيح نجاحه. ولذا، فإن ما كان حكراً على بعض الناس، صار متاحاً للجميع. وكذلك، ما كان خاضعاً لتراتبية صلبة، مثل تراتبية الكنيسة وتراتبية السلطة المدنية، أصبح يضع الآن كل مستهلكيه في حيز واحد من المساواة. فروح الأنوار هي روح استقلال الفرد. ولقد شارك الفن الذي حاز على استقلاله بالحركة نفسها. وبذا، فقد غدا الفنان مثلاً يتجسد فيه الفرد الحر، وقد تحرر عمله بدوره أيضاً.

وعندما صمم مفكرو القرن الثامن عشر على وضع الفن في عهدة نظام الجميل، فإنهم ما كانوا يسعون بذلك إلى قطع علاقاته بالعالم. والفن لم يصبح غريباً عن الحق وعن الخير. ذلك لأنهم قد اتبعوا في هذا التأويل

الأفلاطوني: ليس الجمال المادي سوى التجلي الأكثر سطحية للجمال. وإنه ليحيل بدوره إلى جمال الأرواح، كما يحيل من هنا إلى الجمال المطلق والخالد الذي يحتوي في وقت واحد على الممارسة الإنسانية اليومية، والأخلاقية إذن، وعلى البحث عن المعارف، والحقيقة إذن.

لقد كان شافيتسبيري أول من نقل المفردات الدينية من حيز التأمل والاكتفاء الذاتي إلى حيز الوصف الفني. ومع ذلك، فقد قدّم هذه المفردات بوصفها أداة لفهم تناغم العالم والنفاذ إلى الحكمة. وكان بإمكانه إذن أن يواصل فيقول: «ما هو جميل هو متناغم ومتناسب، وما هو متناغم ومتناسب هو حقيقي، وما هو جميل وحقيقي بآن، هو ممتع وجيد في النتيجة»[٦]. ونستدل من هذا أن سيرورة التلقي، وأفعال المعاني لا تستنفذ التجربة الفنية، على الأقل التي يحكم عليها عادة بأنها مثالية، مثل الشعر الذي لا ينتمي لا إلى السمع ولا إلى البصر، ولكنه يتطلب حشد الروح: يستند جمال الشعر إلى معناه، ولا يمكنه أن يكون منفصلاً عن حقيقته.

يمتنع هؤلاء المفكرون إذن عن قراءة الأعمال الأدبية بوصفها خطاباً حول العالم، ولكنهم يسعون بالأحرى لكي يميزوا بين طريقين، طريق الشعراء وطريق العلماء (أو الفلاسفة) ولكل منهما فوائده، من غير أن يمثل أحدهما شكلاً دون الآخر رتبة: إنهما طريقان يقودان إلى الهدف نفسه، أي إلى فهم أفضل للإنسان وللعالم، وإلى حكمة أجلّ. ولقد كان جيامباتيستا فيكون من أوائل الذين تنكبوا سبيل المواجهة بين هاتين الدُرجتين من دُرج المعرفة. فهو الفيلسوف الذي لا يضارع، والمؤرخ، وبلاغي نابولي، وهو الذي ميز بين اللغة العقلانية واللغة الشعرية. وصحيح أنه أسقط لغة الشعر على العصور الأولى للإنسانية، ولكنه رأى أيضاً أن يكونا متزامنين معاً. فهما يتعارضان كما يتعارض العام والخاص: «يستحيل على الإنسان أن يكون في وقت واحد شاعراً وضليعاً لا يبارى في علم ما وراء الطبيعة. فالعقل الشعري يتعارض في هذا.

وبالفعل، فإنه في حين أن الميتافيزيقا تفصل الروح عن المعاني، فإن الموهبة الشعرية تروم على العكس من هذا أن تغوص فيها. وكذلك، فإنه في حين أن الميتافيزيقا تنتمي إلى الأفكار العامة، فإن الموهبة الشعرية تتعلق بالحالات الخاصة». و هذا ما كتبه في كتابه «العلم الجديد» في عام (١٧٣٠)[٦].

ولقد جعل بومغارتان من وضع النشاط الفني إزاء النشاط الفلسفي واحداً من المهمات التي أعطاها لنفسه في كتابيه: «تأملات فلسفية حول الشعر» (١٧٣٥). وبما أنه كان تلميذاً للبنيز، فقد كان يرى الشعر بوصفه خالقاً لعالم ممكن بين عوالم أخرى. كما كان يعطي الشرعية لمنظور جمالي يفضل الإدراك على الخلق. فالجماليات مثل العلم، لها سمة من سمات المعرفة، ولكن (على عكس ما تقترحه بعض الصيغ) ليس المقصود هنا معرفة أقل رتبة من تلك: إنها تعد «نظيرة للعقل، وتنتج «المعرفة الدقيقة»[٧]. فهذه معرفة متاحة لكل البشر وليس للفلاسفة وحدهم، وهي تكشف لنا عن فردانية كل شيء. وإن الحقيقة التي تقود إليها تختلف إذن عن حقيقة العلوم: إنها لا تقوم فقط بين الكلمات والعالم، ولكنها تدل على انتماء مستخدميها. ولذا، فإن الاسم الذي يليق بها هو «الاحتمال». ويعد تأثيره نتاج (التماسك الداخلي للعالم المخلوق). وهكذا، فإن التجريد يستحوذ على العام وذلك بإفقار العالم المحسوس. وأما الشعر، فإنه يلتقط غناه، حتى وإن كانت الخلاصات التي ينتهي إليها ينقصها الوضوح. فما تفقده في النفاذ، تستعيضه في الحيوية.

يعد ليسينغ أكبر مؤلف للأنوار الألمانية. وقد وضع عدة مؤلفات لتحليل الفنون، كما ولَّف أيضاً بين أطروحتين. فما يصنع خصوصية العمل الفني، من جهة، هو أنه يتطلع لإبداع الجمال، في حين أن الجمال يتحدد بوصفه تناغماً لعناصر مكوِّنة من غير خضوع لموضوع خارجي. ويشارك العمل، من جهة أخرى، في مجموعة من الممارسات أكثر سعة، هدفها البحث عن حقيقة العالم وقيادة البشر نحو الحكمة. وهكذا، فقد كتب ليسينغ في كتابه «Laokoon»

(١٧٦٦): «أريد أن ينطبق اسم العمل الفني على الأعمال التي يستطيع الفنان أن يظهر فيها بوصفه فناناً، وحيث يكون الجمال هو غرضه الاول والأخير. ما عدا ذلك، فإن كل عمل آخر تظهر فيه الآثار المدركة للمواضعات الدينية، فهو عمل لا يستحق هذا الاسم. والسبب لأن الفن لم يُصنع له بالذات، ولكنه لم يكن سوى أداة مساعدة للدين، الذي يهتم بالمعنى أكثر من اهتمامه بجمال المعروضات المحسوسة التي يعزوها لنفسه»(٨). ويتحقق ليسينغ في هذه الفقرة التي تحتوي على الصيغة «الفن من أجل ذاته»، والتي ربما كانت أصل الصيغة «الفن من أجل الفن»، من الخضوع لمستلزمات الجمال بوصفه سمة مميَّزة من سمات الفن. وإنه لا يتخلى من أجل ذلك عن تسجيل الفن في قلب النشاطات التمثيلية (لقد كتب قائلاً: «هذه المحاكاة هي جوهر فن الشاعر»)، فحدد بذلك الرسم بوصفه الفن الذي «يحاكي» في المكان، في حين أن الشعر يحاكي في «الزمان».

وكذلك، فإن ليسينغ يقارن في كتابه: «Dramaturgie de Hambourg» (١٧٦٧)، عمل الكاتب بعمل خالق يصنع عالماً متماسكاً- ولكنه مستقل، إنه «عالم تكون فيه الظواهر متسلسلة في نظام يتضمنه، ولكنها لا تكون فيه أقل التحاماً في تسلسلها»، وفيه تلد حوادث الفعل من ضرورة الشخصيات، وفيه لا تتناسب أهواء كل منها بالضبط مع سمتها الشخصية. وبهذا المعنى، فإن العمل يتخلص من مؤلفه الذي يكتب كما لو أن شخصياته الخاصة هي التي تملي عليه: تكمن حقيقتهم في تماسكهم ومع ذلك، وبعيداً عن ليسينغ، فإن الرغبة التي تدفع كي نرى في العمل الفني لعبة من ألعاب البناء هي رغبة ستجد نهايتها في نفسها. «فالكتابة والمحاكاة بهدف هو ما يميز العبقري من الفنانين الصغار الذين يكتبون من أجل الكتابة ويحاكون من أجل المحاكاة، والذين يكتفون بالملذات الصغيرة المرتبطة باستعمال وسائطهم، والذين يصنعون من هذه الوسائط كل هدفهم». فالاهتمام قبل كل

شيء بالجمال هو الذي يميز بين الفن واللافن. ولكن الاكتفاء بهذا الهدف أو التطلع إلى هدف أكثر علواً هو ما يفصل بين الفن الصغير والفن الكبير، بين العمال الذين يشتغلون بأجر مقطوع والعباقرة: «لا شيء يكون عظيماً إذا لم يكن حقيقياً».

ولهذا السبب، فإن ليسينغ، بعد أن أخذ حذره في التذكير بأن الحقيقة الشعرية ليست مثل الحقائق العلمية ولكنها تقترب بالأحرى من «المحتمل» الأرسطي، فإنه يستطيع أن يمتدح مؤلفيه المفضلين تحديداً، وذلك من أجل الحقيقة التي يسمحون بالوصول إليها. والذي يجعل من شكسبير كاتباً مسرحياً عظيماً، هو أنه يملك «رؤية عميقة بخصوص جوهر الحب»: تمثل مسرحيته «عطيل» «كتاباً وجيزاً تاماً حول هذا الجنون الحزين»، والغيرة. وكذلك، فإن ما تعلمه أوريبيد من سقراط لم يكن نظرية فلسفية ولا حكماً أخلاقية، ولكن فن «معرفة البشر ومعرفة الذات، وأن يكون المرء منتبهاً إلى أحاسيسه، وأن يبحث ويحب في كل طرق الطبيعة أكثرها استقامة وأكثر قصراً، وأن يحكم على كل شيء من خلال هدفه»(١٠). ولهذا، فقد عرف أوريبيد بدور أن يكتب تراجيديات خالدة.

وسيأخذ كانت مجموعة من المفاهيم، وسيعيد صهرها في كتابه «نقد ملكة الحكم» (١٧٩٠). وهو كتاب سيؤثر بدوره في كل الفكر المعاصر حول الفن، وذلك بالحفاظ دائماً على هذا المنظور المضاعف: الجميل مترفع، وهو في الوقت نفسه رمز للأخلاق والجميل لا يستطيع أن يكون موضوعياً، لأنه يأتي من حكم ذوقي ويقوم إذن في ذاتية القراء أو المشاهدين. ولكن يمكن أن يعرف لدى تناغم عناصر العمل وأن يكون موضوعاً للتوافق والإجماع.

إننا نعثر على شاهد للأثر المباشر لهذه الأفكار في مذكرات بنجامان كونستان الذي أقام، برفقة جرمين دي ستايل في وايمار في عام ١٨٠٤. ولقد سجل بتاريخ /١١/ شباط: «الغداء مع روبانسون، أستاذ في سشيلينغ. يعمل

على جماليات كانت، أفكار بارعة جداً. والفن من أجل الفن، ومن غير هدف. إن كل هدف هو هدف يشوه الفن. ولكن الفن يصل إلى الهدف الذي لم يكن له». وهذا أول حدث معروف بالفرنسية للتعبير «الفن من أجل الفن». ولكننا نرى مباشرة أنه يجب التمييز بين عدة أنواع من «الهدف»: الهدف الذي يكون الفنان قد أعطاه لنفسه مقدماً، بقصد إشهاره (معادل لأهداف التربية الدينية التي يرفضها ليسينغ)، والهدف الذي يلازم كل عمل فني، وخصوصاً الأعمال الكبرى (أعمال العباقرة التي يجعلها ليسينغ تتعارض مع أعمال صغار الفنانين). وحين كتب كونستان بعد ذلك بربع قرن عن التراجيديا، فقد عمل كي يكون دقيق الفكر: «إن الهوى المضمخ بالنظرية، والذي يخدم التطورات الفلسفية، يعد تفسيراً معاكساً يقوِّم بيان الفنان»، ولكن هذا لا يعني أن العمل لا يؤثر في فكر قارئه: «لن يكون التوجيه هو الهدف، ولكنه يكون أثر اللوحة» [١١].

ومع أن كونستان كان عدواً للإرشاد التعليمي في الأدب، إلا أنه لم ينظر إليه، مع ذلك، بوصفه مقطوعاً عن العالم: ما من أحد مجبر أن يختار بين هذين الطرفين المتطرفين. فلقد وضع الممارسة الأدبية في قلب الخطابات العامة الأخرى، تماماً كما تحدد هذا هذه الصفحة التي يعود تاريخها إلى عام ١٨٠٧: «إن الأدب قاسم مشترك بين كل شيء. فهو لا يستطيع أن ينفصل عن السياسة، وعن الدين، وعن الأخلاق. وذلك لأنه تعبير آراء البشر حول كل الأشياء. ومثل كل شيء في الطبيعة، فإنه يمثل المعلول والعلة في الوقت نفسه. فتصوير الأدب بأنه ظاهرة معزولة، ليس تصويراً له»[١٢]. وكذلك، فإن «الشعر المحض» لا وجود له، لأنه محتاج إلى الأفكار وإلى القيم، غير أن هذه لا تنتمي إليه بالذات. وبهذا، فإن كونستان يبقى مخلصاً لأفكار صاحبته جرمين دي ستايل، التي نشرت في عام ١٨٠٠ كتاباً، له عنوان دال، هو: «الأدب من خلال علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية». وإنها لتأخذ فيه مفهوم الأدب «بمفهومه الأكثر سعة، أي ضاماً إليه الكتابات الفلسفية ومؤلفات الخيال، وكل ما يتعلق

بممارسة الفكر في الكتابة، ما عدا العلوم الفيزيائية»[١٢]. ولقد يمكن القول إن أدب الخيال والكتابات العلمية أو الفلسفية بعضها متميز من بعض، ولكن في قلب جنس مشترك. فهذا وذاك يتعلقان بالعالم ويؤثران فيه. كما يساهمان في خلق مجتمع متخيَّل يسكنه مؤلفو الماضي وقراء المستقبل.

من الرومانسية إلى الطلائعيين

لقد استطاعت كل جماليات عصر الأنوار-التي تجسد بدرجات متفاوتة شافتيسبيري، وفيكو، وبومغارتان وليسينغ، وكانت وجيرمان دي ستيل أو بنجامان كونستان- أن تحافظ على التوازن غير المستقر. فقد كانت، من جهة، خلافاً للنظريات الكلاسيكية، تنقل مركز الجاذبية من المحاكاة إلى الجمال وتؤكد استقلال العمل الفني. وإن هذه الجماليات، من جهة أخرى. ما كانت لتجهل على الإطلاق العلاقة التي تربط الأعمال بالواقع.

فالأعمال تساعد على معرفته وتؤثر في المقابل فيه. وإن هذا ليكون لأن الفن ينتمي دائماً إلى العالم المشترك للبشر. وبهذا الخصوص نقول إن الجماليات الرومانسية التي ستفرض نفسها مع بداية القرن التاسع عشر لن تُدخل قطيعة هامة.

فالفن في عيون الرومانسيين الأوائل -وإن كان هؤلاء قد خالطوا مدام دي ستايل وكونستان، والإخوة شليجيل، وسشيلينغ، ونوفاليس- يبقى معرفة بالعالم.

فإذا كان ثمة جديد، فإنه في حكم القيمة الذي يحملونه عل مختلف دُرَج المعرفة. فالدُرجة التي نبلغها عن طريق الفن تبدو لهم أعلى قيمة من تلك التي نبلغها عن طريق العلم. وهي إذ تتخلى عن الأساليب المشتركة للعقل وتتنكب درب الوجد، فإنها تفسح المجال بهذا أمام واقع آخر، ممنوع على المعاني وعلى العقل، وأكثر جوهرانية أو أكثر عمقاً من الأول. ويجب التذكير، مع ذلك، أنه

في اللحظة نفسها التي يبدأ فيها مقام العلم بالصعود صعوداً مدوخاً، فإننا لن ننده‍ش أن نرى بأن المطلب الرومانسي لا يلقى أي صدى يفضله في المجتمع المعاصر.

إن نظرية «الفن للفن» نفسها، والتي تطورت حينئذ في أوروبا بوصفها صدى للأفكار التي جاءت من ألمانيا، يجب أن لا تؤخذ حرفياً. ويمكن الاعتقاد، مثلاً، بأن بودلير الذي كان الناطق باسمها في النصف الثاني من القرن، يرفض أن يرى الشعر بوصفه طريقاً للمعرفة. وقد كان ذلك لأنه أعلن: «الشعر (...) لا يملك الحقيقة موضوعاً، إنه لا يملك نفسه. وإن أساليب البرهنة عن الحقيقة أساليب أخرى، وتوجد في مكان آخر. فالحقيقة لا علاقة لها بالأغاني» (١٤).

ومع ذلك، فهذا لا يمثل المعنى العميق لالتزام بودلير. فهو لا يريد أن يكون إلا شاعراً. ولكن ما يعنيه، بالنسبة إليه أن يكون المرء شاعراً هو مهمة تستلزم «واجبات عليا». وإذ لم يكن من واجب الشعر أن يخضع للبحث عن الحقيقة والخير، فذلك لأنه بذاته يحمل حقيقة عليا وخيراً أسمى مما يوجد خارجه. ويبقى بودلير مخلصاً لكانت عندما يؤكد (في رسالة إلى توسينل): بأن «الخيال هو الملكة الأكثر علمية من كل الملكات، لأنه الوحيد الذي يشتمل على القياس الكوني»، أو عندما يكتب: «الخيال هو ملك الحقيقة». فعمل الفنان يشارك في معرفة العالم. ولهذا السبب فإن بودلير يصفق ابتهاجاً لقدرته على «معرفة وجوه الطبيعة وأوضاع البشر».

وإنه لمن أجل هذا أيضاً يطلب من الرسامين والشعراء الذين يعاصرونه أن يكونوا «حديثين»، وان يظهروا لنا شعريين «في ربطة عنقنا وأبواطنا اللامعة». وقد كان هو نفسه يتطلع إلى تحقيق هذه الشخصية في أعماله الشعرية. وإن هذا البحث عن الحقيقة لا يفسر كل شيء في القصيدة (فنحن نجد فيها «حاجات إلى الرتابة، وإلى التماثل، وإلى المفاجأة» (١٥))، فهي لا يمكن التغاضي عنها، وهي، في نظر بودلير، أساسية.

إذا كان الشعراء يضطلعون فعلاً بمهمة كشف قوانين العالم السرية للبشر، فإننا لن نتمكن بعد ذلك من القول إنه لا صلة للحقيقة بأغانيهم. وبودلير لا يناقض نفسه إلى هذا الحد، فالفن والشعر يمتلكان ملامح من الحقيقة، ولكن هذه الحقيقة ليست من الطبيعة نفسها التي يتطلع العلم إليها. فبودلير يفكر بحقيقة من هذه الحقائق عندما يطالب بها، ويُلزم بها الآخر عندما يرفضها. فالعلم يعلن عن قضايا، نكتشف بأنها حقيقية أو خاطئة وذلك بمواجهتها بالوقائع التي تسعى لوصفها. فالعبارة التي تقول «كتب بودلير (أزهار الشر)» حقيقية بهذا المعنى للكلمة، تماماً كما هي العبارة «الماء يغلي بمئة درجة»، حتى وإن كان ثمة فارق منطقي بين هاتين القضيتين. وما كان هذا هكذا إلا لأن المقصود هنا هو حقيقة من حقائق التوافق أو الملاءمة. وعلى العكس من هذا، فإن بودلير عندما يقول: «يشبه الشاعر أمير السحي الجشّاء»، أي يشبه القطرس، فإنه يستحيل على المرء أن يقيم تحقيقاً في هذا. ومع ذلك، فإن بودلير لا يقول أي شيء، لأنه يسعى إلى كشف هوية الشاعر. وفي هذه المرة، فإنه يسعى إلى «حقيقة للكشف»، ويحاول أن يضع موضع البداهة طبيعة الكائن، أو الموقف، أو العالم. ونجد أن ثمة علاقة تقوم في كل مرة بين الكلمات والعالم. ومع ذلك، فإن الحقيقتين لا تختلطان. وكذلك، فإن بودلير، في لحظة أخرى، يدل على وسيلة لتمييز نموذجي المعرفة، وذلك يكون بوصف عمل الفنان: «ليس المطلوب بالنسبة إليه أن ينسخ، ولكن أن يؤول بلغة أكثر بساطة وأكثر إضاءة». وسيقول بالطريقة نفسها إن الشاعر ليس شيئاً آخر سوى «مترجم، ومفكك للرموز» [16]، ويكمن الفارق إذن بين نَسَخَ (أو وَصَفَ) وأوَّل.

ويمكننا أن نستخلص بأن الفن ليس وحده الذي يقود إلى معرفة العالم، ولكنه يكشف في الوقت نفسه عن وجود هذه الحقيقة التي تختلف طبيعة. وفي الواقع، فإن هذه الحقيقة لا تعود إليه بالمطلق، لأنها تشكل أفق الخطابات التأويلية الأخرى: التاريخ، والعلوم الإنسانية، والفلسفة. والجمال نفسه لا

يشكل مفهوماً، ولا هو موضوعي (ذلك لان في مقدوره أن ينهض بفضل أمارات مادية)، ولا هو ذاتي، أي يعود إلى الحكم القسري لكل واحد. إنه بيذاتي، وينتمي إذن إلى المجموعة الإنسانية. وجمال النص الأدبي ليس شيئاً سوى حقيقته. وكان هذا هو معنى البيت الشهير لكيانت: «الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي الجمال».

وينطبق الأمر على تمثيلات أخرى لنظرية «الفن من أجل الفن». ففلوبير الذي يدافع بضراوة عن استقلال الأدب، لم يفته في الوقت نفسه أن يذكر هواه بالنسبة إلى معرفة العالم، هذه المعرفة الموضوعة في خدمة الإبداع، كما لم يفته أن يقول إن حقيقة العمل لا تنفصل عن كما له. «ولمن أجل هذا، فإن الفن هو الحقيقة عينها»[١٧].

ولقد كان أوسكار وايلد، وهو الناطق الأكثر إفراطاً باسم النظرية في الآداب الإنكليزية، يضاعف من الصيغ الحاسمة حول استقلالية الفن.

ومع ذلك، فهو لا ينكر على الإطلاق العلاقة بين الاثنين. فالفن يؤول العالم ويعطي شكلاً لما لا شكل له، إلى درجة أننا ما إن يربينا الفن حتى نكتشف وجوهاً أخرى للأشياء وللكائنات التي تحيط بنا. ومن هنا، فإن تيرنير لم يخترع ضباب لندن، ولكنه كان الأول الذي رآه في ذاته، كما كان الأول الذي بينه في لوحاته – وهو فتح أعيننا بمعنى ما. وكذلك الأمر بالنسبة للأدب: يبدع بلزاك شخصياته أكثر مما يجدها، ولكن ما إن يبدعها حتى تدخل في المجتمع المعاصر.

ومذ ذلك ونحن لم نتوقف عن محاذاتها. فالحياة في ذاتها «مسلوبة الشكل على نحو رهيب». ويسيل ببطء من هذا الغياب دور الفن: «إن وظيفة الأدب، انطلاقاً من المادة الخام للوجود الواقعي، وأكثر حقيقة من العالم الذي تراه عيون العامة»[١٨]. وما دام الحال كذلك، فإن إبداع عالم أكثر حقيقة، يتطلب أن لا يقطع الفن علاقته بالعالم.

لم تتم القطيعة النهائية إلا في بداية القرن العشرين. وتدين هذه القطيعة في جزء منها إلى الأثر الحاسم للأطروحات الجذرية لنيتشه، الذي شكك بوجود الوقائع نفسها مستقلة عن تأويلاتها وحقيقتها مهما كانت. وانطلاقاً من هذه اللحظة، لم يعد فقط ادعاء الأدب بالمعرفة أمراً مشروعاً، ولكن الخطاب الفلسفي والخطاب العلمي وجدا نفسيهما تحت مطرقة الشك. ويلتحق هذا الموقف الجديد إزاء الفن بتطرف بعض المؤلفين في القرن الثامن عشر، والذين لم يتابعهم معاصروهم فيما ذهبوا إليه. وهكذا، فإن واكلمان وقف معلناً: «لا يكمن هدف الفن الحقيقي في محاكاة الطبيعة، ولكن في خلق الجمال». وقد استبعد بذلك كل بعد إدراكي للعمل. ويتجلى المنحى نفسه عندما يكتب كارل فيليب موريتز: «مادام الجسم جميلاً، فلا يجب عليه أن يعني شيئاً، وأن يقول شيئاً، وذلك بمساعدة سطوحه الخارجية، اللهم إلا أن يتكلم عن نفسه، وعن كائنه الداخلي. ويجب عليه أن يعني بذاته»(١٩). وقد رأى أيضاً أنه يجب، في الوقت ذاته، تعريف العمل الفني بخضوعه المطلق لمطالب الجميل. ولذا، فقد حدد كل مسألة تتصل بالعلاقة التي يقيمها هذا العمل مع العالم.

وبالمناسبة، فإن هذه النظريات تقع في الواحدية التي تتسم بها الجماليات الواحدية، والتي تريد أن تفسر كل شيء من خلال مبدأ واحد هو المحاكاة، ما عدا أن المبدأ الجديد الوحيد يسمى الجمال. والتعقيد الذي كنا نلاحظه ما بين القرن الثامن عشر والتاسع عشر، قد ضاع مجدداً. ويُترجم هذا الضياع مباشرة في حقل الأدب نفسه، حيث تحدث قطيعة غير معروفة حتى الساعة. وستحفر هوة سحيقة، من الآن فصاعداً، بين الأدب الجماهيري، وهو أدب شعبي يتماشى مباشرة مع الحياة اليومية لقرائه، وأدب نخبوي يقرأه المتخصصون-النقاد، والأساتذة، والكتاب-الذين لا يهتمون إلا بالانتصارات التقنية لمبدعيه. فلدينا من جهة النجاح التجاري، ولدينا من جهة أخرى النوعيات الفنية المحضة. وكل شيء يمضي كما لو أن التعارض بين الطرفين

أمر بديهي، وإن هذا ليكون إلى درجة أن الاستقبال الحسن الذي يحظى به كتاب من لدن عدد كبير من القراء، يصبح علامة دالة على سقوطه فنياً. ولذا، فهو يثير الاحتقار أو صمت النقد. فالعصر الذي كان الأدب يعرف فيه كيف يجسد توازناً دقيقاً بين تمثيل العالم المشترك وكمال البناء الروائي، قد ولى كما يبدو.

وسيظهر في الحركات المسماة حركات «الطليعة» في بداية القرن العشرين (التي تمثل نوعاً فرعياً لما نعرِّفه بوصفه «الفن الحديث») المتصور الجديد تحت ضوء نهار جديد. ولقد ظهرت هذه الحركات للمرة الأولى في روسيا حوالي عام ١٩١٠: إنها تتمثل في بدايات التجريد في الرسم، وفي الاختراعات المستقبلية في الشعر. ولذا، فقد كان يُطلب من الرسم أن ينسى العالم المادي وأن لا يخضع إلا لقوانينه الخاصة- وإنه ليفعل ذلك. ولقد كتب ميخائيل لاريونوف، مبتدع «الإشعاعية»، في عام ١٩١٣: «إن الأشياء التي نراها في الحياة لا تضطلع بأي دور في اللوحة الإشعاعية. وعلى العكس من ذلك، فإن جوهر الرسم هو الذي يجذب الانتباه: توليفات الألوان، وتركيزاتها (...). إننا نحضر هنا في بداية التحرر الفعلي للرسم، ولحياته الوحيدة كما تصنعها قوانينه الخاصة، وللرسم بوصفه هدفاً بذاته، ومالكاً أشكاله الخاصة، وألوانه، وطابعه». وكذلك، فإن كازيمير ماليفيتش، مؤسس نزعة «التفوق»، يعلن من جهته في عام ١٩١٦ يجب النظر إلى «الرسم بوصفه فعلاً له هدفه الخاص».

وتحتفظ لوحات كاندانسكي، وهذا صحيح، بعلاقة مع العالم، والسبب لأن الأشكال في اللوحة تميز فئات الفكر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى مربعات ماليفيتش ودوائـره وصليبه، فإنها تهدف إلى الكشف عن النظام الكوني الفعلي، وذلك بعد إبعاد المظاهر «الخادعة» التي تنفتح على النظر. ومع هذا، فإن العالم الظاهراتي، العالم المتاح في نظر الجميع، لم تعد له نفس الأهمية. وتجعل، في الوقت ذاته، أشياء ديشان «الجاهزة الصنع» كل بحث في المعنى

والحقيقة ضرباً من العبث. وكذلك نجد أن أصحاب النزعة المستقبلية في الشعر كانوا يبحثون عن تحرير اللغة وتخليصها من علاقتها بالواقع وهذا يعني إذن تخليصها من علاقتها بالمعنى. وإنهم ليبدعون لغة توصف بأنها لغة «عقل متنقل». ويدافع فيليمير خليبنيكوف عن «الفعل المستقل»، و«عن الكلمة كما هي»، بل عن «الأدب كما هو». وكتب بنيديكت ليفشيتس في مقالة «تحرير الكلمة» في عام (١٩١٣): «لا يقيم شعرنا مطلقاً علاقة مع العالم» [٢٠] وإن الذاتية التي تستند إلى وجود العالم المشترك، وإلى المعنى العام، لتخلي المكان للتمظهر المحض للفرد.

لقد مارست مذبحة الحرب العالمية الأولى ونتائجها السياسية تأثيراً مضاعفاً على النشاطات الفنية، كما مارست ذلك على الخطاب النظري الذي يكشف عن هذا. فقد نشأت بعد الحرب أنظمة شمولية في روسيا، وفي إيطاليا، وفي ألمانيا بعد ذلك، ولكن أيضاً، وبشكل هامشي، في قلب البلدان الأوروبية الأخرى. ولقد أريد وضع الفن فيها في خدمة المشروع «اليوتوبي» لصناعة مجتمع جديد جداً، وإنسان جديد أيضاً. وأما الواقعية الاشتراكية وفن «الشعب»، وأدب الدعاية، فهذه كلها تطلب الحفاظ على علاقة قوية مع الواقع المحيط. كما تطلب أيضاً، وعلى وجه الخصوص، الخضوع إلى الأهداف السياسية للحظة، وذلك على عكس كل مطلب بالاستقلال الفني، وكل بحث منفرد للجميل. ويجب على الفن، كما تطلب هذا الجماليات الكلاسيكية، أن يُعجب (قليلاً)، ولكن يجب عليه خصوصاً أن يثقف. ولذا، فإن عدداً من الفنانين سيستجيبون لهذا الطلب طوعاً، وهم سيدعون إلى ثورة أمنياتهم.

ولقد ننخرط في الوقت نفسه في معركة ضد هذا التعدي على استقلال الفرد، ونؤكد أن الفن والأدب لا يقيمان أي علاقة دالة مع العالم. ولكن هذا الانخراط سيكون في مكان آخر، حيث تهيمن حرية التعبير. وهذه هي الفرضية المشتركة للشكلانيين الروس (المحاربين، والذين قام النظام البلشفي بقمعهم)،

وللمختصين بالدراسات الأسلوبية أو «المورفولوجية» في ألمانيا، ولتلاميذ مالارميه في فرنسا، وللقائمين على «النقد الجديد» في الولايات المتحدة ويحدث كل شيء كما لو أن رفض رؤية الفن والأدب خاضعين للإيديولوجيا، يفضي بالضرورة إلى قطيعة نهائية بين الأدب والفكر. وكذلك يحدث كل شيء كما لو أن نبذ النظريات الماركسية «للانعكاس» يستلزم اختفاء كل علاقة بين العمل والعالم. وهكذا تتناسب مع يوتوبيا بعضهم شكلانية بعضهم الآخر. وبالإضافة إلى هذا، فإن هؤلاء وأولئك يحبون أن يقدموا خصومهم بوصفهم البديل الوحيد لوجهة نظرهم الخاصة. وتتضاعف هذه الشكلانية بالعدمية التي تتغذى برؤية الكوارث التي وسمت التاريخ الأوروبي في القرن الماضي.

وها نحن قد عدنا إلى الحاضر.

تتسم المجتمعات الغربية في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين بالتعايش السلمي إلى حد ما بين الإيديولوجيات المختلفة. وكذلك هو الأمر إذن بالنسبة إلى متصورات الفن المتنافسة إننا نجد فيها دائماً أناساً متمسكين باليوتوبيا، كما نجد آخرين مخلصين للجماليات الإنسانية لعصر الأنوار. ويبقى أن نقول إن ممثلي الثلاثية الشكلانية، والعدمية، والأنانة، يحتلون مواقع إيديولوجية مهمة، على الرغم من دعوتهم الاعتراضية والانقلابية، في فرنسا على الأقل. إنهم يمثلون الأكثرية في تحرير الجرائد الأدبية، وبين مديري المسارح المدعومة والمتاحف. فعلاقة الأعمال الظاهرة بالعالم، ليست، بالنسبة إليهم، سوى خديعة. فإذا استعرضنا فناناً تصويرياً (مثل بونار)، فسنجد الجمهور الساذج: «يهدف العرض هنا، كما يؤكد هذا بيان معرضه في عام ٢٠٠٦، إلى الكشف بداية عن موضوعه الحقيقي، أي الرسم، بعيداً عن الموضوعات المسببة». فإذا قبلنا بان العمل يتكلم عن العالم، فإننا سنطلب منه على كل حال أن يزيل «المشاعر الجيدة» ويكشف لنا عن الرعب النهائي للحياة، وإلا يكن ذلك فإنه يخاطر بالظهور بوصفه «بلاهة لا

تحتمل». أو ثمة ما هو أسوأ من ذلك، فهو سينتمي إلى الأدب «الشعبي» لأنه أدب صنعه القراء أكثر مما صنعه النقاد. وإنه لصحيح أن بعض المؤلفين يصل إلى فرض نفسه على الانتباه العام، في حين أنه لا يتناسب مع هذا النموذج. وكذلك أيضاً.

ولكي أبقى دائماً في فرنسا، فإن الكتب التي جاءت من الخارج، وخاصة من قارات غير أوروبا، لا تساهم في هذا المساق الذهني. ويبقى أن نقول إن الحضور القوي لهذا المتصور الفرنسي في المؤسسات، وفي وسائل الإعلام، إنما ينتج صورة فريدة وفقيرة للفن وللأدب.

ماذا يستطيع الأدب؟

يروي جوهن سيتوارت ميل في «سيرته الذاتية»، والتي نشرت بعد موته في عام ١٨٧٣، قصة الانهيار القاسي الذي تعرض له في سنواته العشرين. فقد غدا «بارد العاطفة إزاء كل متعة وإزاء كل إحساس لطيف. وكان ذلك في واحدة من حالات الضيق حيث أصبح كل ما يعجب به في لحظات أخرى عديم الطعم ولا يثير الانتباه».

ولقد تبين أن كل العلاجات التي استعملها لا تجدي نفعاً. غير أنه تابع آلياً إنجاز الواجبات اليومية، ولكن لم يكن ليشعر بشيء. ولقد طالت هذه الحالة المؤلمة سنتان. ثم انقشعت شيئاً فشيئاً.

وثمة كتاب، كان ميل قد قرأه مصادفة، أدى دوراً خاصاً في شفائه: إنه مجموعة وردسوارت الشعرية. فقد وجد فيه تعبير مشاعره الخاصة وقد أعلاها جمال الأدبيات.

«لقد بدت لي نبعاً أنهل منه الفرح الداخلي، وملذات الوداد والتخيل التي يمكن لكل الكائنات الإنسانية أن تتقاسمها (...) لقد كنت بحاجة إلى من يجعلني أشعر بأن ثمة في التأمل الهادئ لجماليات الطبيعة سعادة حقيقية

ودائمة، ولقد علمني وردسوارت هذا ليس فقط من غير أن يبعدني عن النظر في الأحاسيس العادية وعن القدر المشترك للإنسانية، ولكن بمضاعفة الفائدة التي أحملها منها»[٢١].

وبعد مئة وعشرين عام تقريباً، ثمة امرأة وجدت نفسها مغلقاً عليها في السجن، في باريس. فلقد ساعدت ضد المحتل الألماني، ولقد تم توقيفها. كانت شارلوت ديبلو وحيدة في زنزانتها، وكانت خاضعة لنظام «الليل والضباب»، ولم تكن تملك حقاً في الكتب.ولكن رفيقتها في الزنزانة التي تحت، كانت تستطيع أن تستعير كتباً من المكتبة. وحينئذ، نسجت ديلبو ضفيرة من خيوط استلتها من غطائها. وبذلك رفعت إليها كتاباً عن طريق النافذة. ومنذ هذه اللحظة، سكن فابريس دل ينغو زنزانتها أيضاً. ما كان يتكلم كثيراً، ومع ذلك، فقد كان يسمح لها بقطع الوحدة.

وبعد ذلك بأشهر، وفي قاطرات المواشي التي نقلها نحو أوسشويتز، اختفى، ولكن ديلبو كانت تسمع صوتاً آخر، إنه صوت آلسيست المتشائم، والذي كان يشرح لها مم يتألف الجحيم الذي تتجه نحوه. ولقد أبان لها مثل التضامن ثم زارها في المعسكر أبطال آخرون متعطشون للمطلق: إليكت، ودون جوان، وأنتيغون. وبعد زمن طويل، وأثناء العودة إلى فرنسا، عانت ديلبو من العودة إلى الحياة. فأنوار أوسشويتز العامية قد كنست كل وهم، ومنعت كل تخيل، وكشفت عن الوجوه والكتب المزورة. واستمر ذلك إلى يوم عاد فيه آلسيست وجرجرها بالكلام. واكتشفت شارلوت ديلبو أمام الطرف الأقصى أن شخصيات الكتب يمكن أن تصبح أصحاباً قابلين لذلك.

وقد كتبت: «إن مخلوقات الشعراء أكثر حقيقة من المخلوقات المخلوقة من لحم ودم، ذلك لأنها مخلوقات لا تنضب. ولهذا، فهم أصدقائي، وأصحابي، وبفضلهم نحن نرتبط بالكائنات الإنسانية الأخرى، وذلك في سلسلة الكائنات وفي سلسلة التاريخ»[٢٢].

لم أعش شيئاً مأساوياً يساوي ما عاشته شارلوت ديلبو. وكذلك فإني لم أعرف هلع الإحباطات التي وصفها جوهن ستيوارت ميل. ومع ذلك، فأنا لا أستطيع أن أتخلى عن كلمات الشعراء، ولا عن قصص الروائيين. فهم يسمحون لي بأن أجعل اليسيرة التي تكوِّن حياتي. وإنهم ليجعلوني أحلم، وأرتعد من القلق أو يجعلوني أيأس. وأنا عندما أكون غاطساً في الحزن، فإني لا أستطيع أن أقرأ إلا نثر مارتينا تسفيتايفا المتأجج، لان كل ما تبقى يبدو باهتاً. ولقد أكتشف في يوم آخر بعداً للحياة، يُحَسُّ به فقط قبلياً وأنا بالأحرى مباشرة بوصفه حقيقة: إنني أرى ناستاسيا فيليبوفنا من خلال عيون الأمير ميشكين، «أهبل» دوستوفسكي، وأسير معه في شوارع سان بترسبورغ المنكوبة، تدفعه حمى هجمة صرع وشيك الوقوع. ولذا، فأنا لا أستطيع أن أمنع نفسي من السؤال: لماذا ميشكين، وهو من أفاضل الرجال، ويحب الآخرين أكثر مما يجب نفسه، كان عليه أن ينهي وجوده مرتداً إلى الوهن، ومنغلقاً في ملجأ للأمراض النفسية؟

يستطيع الأدب أن يفعل الكثير. ويمكنه أن يمد لنا يد العون عندما نكون محبطين بعمق، ويقودنا نحو الكائنات الإنسانية الأخرى التي تحيط بنا، وأن يجعلنا نفهم على نحو أفضل العالم، ويساعدنا على العيش. وليس هذا لأنه يمثل تقنية لمعالجة الروح قبل كل شيء، فهو يستطيع أيضاً، في هذه الأثناء، أن يحول كل واحد منّا من داخله. ولذا، فإن للأدب دوراً جوهرياً يقوم به. ولكن يجب أخذه من أجل هذا المبتغى بهذا المعنى الواسع والقوي الذي ساد في اوروبا حتى القرن التاسع عشر، والذي غدا اليوم هامشياً، في حين أن متصوراً مختزلاً على نحو عبثي يشق طريقه نحو النصر. ويبقى للقارئ العادي، الذي يتابع بحثه في الأعمال التي يقرأها عن معنى يعطيه لحياته، إنما يمتلك الحق ضد الأساتذة، والنقاد، والكتاب الذين يقولون له إن الأدب لا يتكلم بنفسه، أو إنه لا يعلم إلا اليأس. وإذا لم يكن يمتلك الحق، فإنه سيتلاشى في وقت قريب.

إن الأدب فكر ومعرفة بالعالم المادي والاجتماعي الذي نسكن فيه، شأنه في ذلك شأن الفلسفة، وشأن العلوم الإنسانية. وفي الواقع، فإن الأدب الذي يتطلع إلى الفهم هو التجربة الإنسانية بكل بساطة (ولكن لا يوجد شيء أعقد منه في الوقت نفسه). ولهذا يمكن القول إن دانتي أوسيرفانتس يعلموننا عن الوضع الإنساني أكثر مما يعلمنا كبار علماء الاجتماع وعلماء النفس، وأنه لا يوجد تعارض بين المعرفة الأولى والثانية. وهذا هو «الجنس المشترك» للأدب، ولكن له أيضاً «اختلافات خاصة». ولقد رأينا للتو أن مفكري عصر الأنوار كما هم مفكرو العصر الرومانسي، قد حاولوا مطابقتهما. فلنأخذ اقتراحاتهم متممين بها اقتراحات أخرى.

إن التمييز الأول يفرق بين الخاص والعام، وبين الفردي والكوني. وسواء كان ذلك عن طريق المونولوج الشعري أم عن طريق القصة، فإن الأدب يجعل المرء يعيش تجارب فريدة. وأما الفلسفة، فإنها تتعامل مع المتصورات. وهكذا، فإن الأدب يحتفظ بالثروة وتعدد المعاش، في حين أن الفلسفة تفضل التجريد الذي يسمح لها بصوغ قوانين عامة. وهذا ما يجعل النص سهل الابتلاع. فرواية «الأبله» لدودستوفسكي يمكن أن يقرأها ويفهمها عدد غير محدود من قراء جاؤوا من عصور وثقافات جد مختلفة. ونجد، في مقابل هذا، أن تعليقاً فلسفياً على الرواية نفسها أو على الفكرة الرئيسة نفسها لن تنفذ إليه إلا قلة معتادة على معاشرة هذا الجنس من النصوص. ومع ذلك، فإن المقاصد الفلسفية، بالنسبة إلى أولئك الذين يفهمونها، لها الأفضلية لأنها تقدم القضايا من غير لبس، في حين أن الحوادث الطارئة التي تعيشها شخصيات الرواية أو استعارات الشعراء، تفسح المجال لتأويلات عديدة.

إن الكاتب إذ يصور شيئاً، أو حدثاً، أو سمة شخصية فإنه لا ينتقد أطروحة نقداً لاذعاً، ولكنه يحرض القارئ لكي يصوغه: إنه، بالأحرى، يقترح ولا يفرض. إنه يترك قارئه حراً إذن، وهو يحرضه، في الوقت نفسه، لكي يصبح

أكثر نشاطاً، فالعمل الأدبي بالاستعمال المثير للكلمات، واللجوء إلى الحكايات، والأمثلة، والحالات الخاصة، ينتج زلزالاً دلالياً، ويخلخل جهاز تأويلنا الرمزي، ويوقظ قدراتنا على المماثلة، ويثير حركة تتابع موجاتها الصادمة يدوم زمناً طويلاً بعد التماس البدئي. ثم إن حقيقة الشعراء أو حقيقة المؤولين الآخرين للعالم لا تستطيع أن تتطلع إلى المكانة نفسها التي يحظى العلم بها، والسبب لأنه يحتاج لكي يكون مؤكداً إلى موافقة عدد كبير من الكائنات الإنسانية، الحاضرين أو الذين سيأتون. وبالفعل، فإن الإجماع الجماهيري يمثل الطريقة الوحيدة لشرعنة العبور بين «أحب هذا العمل» و«هذا العمل يقول حقاً». وعلى العكس من هذا، فإن خطاب العلماء الذين يتطلع إلى حقيقة من حقائق التناسب ويقدم نفسه بوصفه تأكيداً، يمكنه أن يخضع إلى التحقيق مباشرة- سيكون مرفوضاً أو مقبولاً (بشكل مؤقت). ونحن لا نحتاج قروناً لكي نسأل القراء من كل البلاد حتى نعرف إذا كان المؤلف يقول حقاً أو لا. فالحجج المقدمة هنا تستدعي حججاً مضادة: إننا ننخرط في نقاش عقلاني عوضاً عن البقاء معجبين وحالمين. فمغامرة القارئ لهذا النص في الخلط بين الافتتان والسداد مغامرة أقل.

يهاجر عضو المجتمع، في كل لحظة، في مجموعة من الخطابات التي تقدم نفسها إليه بوصفها بدهية، وبوصفها عقائد يجب عليه أن يلتزم بها. فهذه الأمور تمثل الأمكنة العامة للعصر، وللأفكار المسبقة التي تؤلف الرأي العام، وعادات التفكير، المبتذلة والمقولبة، والتي يمكن أن نسميها أيضاً «الإيديولوجيا المهيمنة»، والأحكام المسبقة أو الشعارات الجاهزة. فمنذ عصر الأنوار، ونحن نفكر أن نزعة الكائن الإنساني تستلزم منه أن يتعلم التفكير بنفسه، بدلاً من أن يكتفي برؤى للعالم جاهزة، وأن يجدها بنفسه. ولكن كيف يمكن الوصول إليها؟ يشير روسو في «L E mile» إلى سيرورة التعلم هذه عن طريق التعبير «التربية السلبية»، ويقترح بوضع البالغ بعيداً عن الكتب، وذلك لكي يتجنب

محاكاة آراء الآخرين. ويمكننا مع ذلك أن نفكر بطريقة أخرى، وذلك لأن الأفكار المسبقة، لاسيما في أيامنا، لا تحتاج إلى كتب لكي تقيم عند الشباب. فالتلفاز قد مر من هنا قبل ذلك. وعلى العكس من هذا، إذ يمكن للكتب التي يمتلكها أن تساعده لكي يغادر البدهيات الخاطئة، ويحرر عقله. وللأدب دور يؤديه ها هنا، إنه لا يصوغ نسقاً من التصورات. ولهذا السبب، فإنه ينجو من مقص الرقابة التي تمارس على الأطروحات المصاغة في كل الآداب. فالحقائق غير السارة -بالنسبة إلى الجنس الإنساني الذي ننتمي إليه أو بالنسبة إلينا- لها حظ أعظم في النفاذ إلى التعبير فتكون مسموعة في عمل أدبي أكثر مما تكون في عمل فلسفي أو علمي.

اقترح الفيلسوف الأمريكي ريشارد روتي في دراسة حديثة[٢٣]، أن نسمّ مساهمة الأدب في فهم عالمنا بشكل مختلف. فهو يرفض مصطلحات مثل «حقيقة» أو «معرفة» لوصف هذا الإسهام، ويؤكد أن الأدب يتدارك جهلنا أقل مما يشفينا من «تبجحنا»، المفهوم بوصفه وهم الاكتفاء الذاتي. فقراءة الروايات، تبعاً له، تقترب من الأعمال العلمية، أو الفلسفية، أو السياسية أقل من اقترابها من نموذج آخر من نماذج التجربة: تجربة اللقاء مع أفراد آخرين، فمعرفة شخصيات جديدة هو مثل اللقاء بأشخاص جدد، مع فارق هو أننا نستطيع أن نكتشفهم من الداخل بشكل كلي، وأن نكتشف كل فعل من وجهة نظر مؤلفه. وكلما قل شبه هذه الشخصيات بنا، ازدادت توسعتها لأفقنا، وهذا يعني أنها تغني إذن علمنا. وإن هذه التوسعة الداخلية (التي تشبه إلى حد ما التوسعة التي يحملها الرسم التصويري لنا) لا تتوضح في قضايا مجردة. ولهذا، فإننا نبذل كثيراً من الجهد في وصفها. ذلك لأنها تمثل بالأحرى المدخل إلى وعينا بالطرق الجديدة للكينونة، إلى جانب تلك الطرق التي نملكها من قبل. ولا يغير مثل هذا التعليم مضمون عقولنا، ولكنه يغير حامل المضمون نفسه: آلة الملاحظة وليس الأشياء الملحوظة. وما تعطيه الرواية لنا ليس معرفة

جديدة، ولكن قدرة جديدة على التواصل مع كائنات مختلفة عنا. وبهذا المعنى فهي تشارك في الأخلاق أكثر من مشاركتها في العلم. والأفق الأقصى لهذه الحقيقة ليس الحقيقة، ولكنه الحب، أي الشكل الأعلى للعلاقة الإنسانية.

هل يجب وصف الفهم الموسع للعالم الإنساني، والذي ننفذ إليه بقراءة رواية، كما هو تصويب مركزيتنا، وكما يريده وصف روتي الإيحائي؟ أو يجب وصفه كما توصف حقيقة جديدة من حقائق الكشف، حقيقة قابلة للاقتسام بالضرورة مع بشر آخرين؟. لا يبدو لي أن المسألة المصطلحية ذات أهمية من الدرجة الأولى، شريطة أن نقبل العلاقة القوية التي تقوم بين العالم والأدب، وأن نقبل المساهمة الخاصة للأدب إزاء الخطاب المجرد. وتُبعد الحدود، كما يلاحظ روتي ذلك، نص الحجاج ليس من نص الخيال، ولكن من كل خطاب سردي، سواء كان وهمياً أم كان حقيقياً، وذلك منذ اللحظة التي يصف بها عالماً إنسانياً خاصاً غير عالم الذات. ونلاحظ أن المؤرخ، وعالم الأعراق، والصحفي يقفون هنا في الجهة نفسها التي يقف الروائي فيها. وإنهم ليساهمون جميعاً بما يراه كانت، في فصل شهير من كتابه «نقد ملكة الحكم»، بوصفه خطوة اضطرارية للسير نحو المعنى المشترك: «على المرء أن يفكر واضعاً نفسه في مكان كل كائن إنساني آخر»[٢٤]، فأن يفكر المرء ويشعر متبيناً وجهة نظر الآخرين، سواء كانوا أشخاصاً حقيقيين أم كانوا أشخاصاً أدبيين، فإن هذا يعد الوسيلة الوحيدة لمد الجسور نحو العالمية، والوسيلة التي تسمح لنا إذن أن نتمم ميلنا. ولهذا يجب تشجيع القراءة بكل السبل، بما في ذلك قراءة الكتب التي ينظر إليها النقد المهني إن لم يكن بتسامح فباحتقار، وذلك منذ «الفرسان الثلاثة» وحتى «هاري بوتر»: إن هذه الروايات الشعبية لم تدفع فقط بملايين الفتيان للقراءة، ولكنها بالإضافة إلى ذلك سمحت لهم أن يبنوا لأنفسهم أول صورة متماسكة للعالم. ولنطمئن، فإن القراءات القادمة ستفضي إلى التنويع وإلى التعقيد.

تواصل لا ينضب

إن الأفق الذي ينتمي إليه العمل الأدبي هو الحقيقة العامة للكشف، أو إذا كنا نفضل، فللكون الموسع الذي ننفذ إليه حين نلتقي نصاً سردياً أو شعرياً. فأن يكون حقيقياً، بهذا المعنى للكلمة، هو المطلب الشرعي الوحيد الذي نوجهه إليه. ولكن كما رأى روتي، فإن لهذه الحقيقة جزءاً مرتبطاً مع تربيتنا الأخلاقية. وسأعود هنا للمرة الأخيرة إلى صفحة من التاريخ الأدبي وأعيد قراءة حوار شهير حول العلاقات بين الأدب، والحقيقة، والأخلاق. وهي صفحة ينخرط فيها جورج ساند وغوستاف فلوبير. فالكاتبان صديقان حميمان، ويحملان لبعضهما عواطف جياشة، واحتراماً عميقاً. ومع ذلك فهما يعلمان أيضاً أنهما لا يتقاسمان المتصور الأدبي نفسه. في نهاية عام ١٨٧٥ وبداية عام ١٨٧٦، وبعض الشهور فقط قبل موت ساند، تبادلا عدداً من الرسائل الرائعة بهذا الخصوص. وقد حاولا في هذه الرسائل أن يدققا طبيعة اختلافهما. ويمكن لقراءة سطحية أن تجعل المرء يعتقد بأن ساند تطلب إلى الأدب أن يخضع إلى الأخلاق، في حين أن فلوبير يطلب أن ينتسب إلى العلاقة مع الحقيقة فقط. وإنه لأمر دقيق أن نقول إن بعض الصيغ عند ساند تقودها إلى هذا المنحدر، وتظهرها مشغولة بشكل أساسي بالأثر الذي تنتجه أعمالهم على القارئ. إنها تقول: «أنت تريد أن تصنع الأسى، وأنا أريد أن أصنع المواساة». والسبب في قولها هذا لأنه يجعل الناس الذين يقرؤونه أكثر حزناً، بينما تريد هي أن يكونوا أقل شقاء. ويجيب على هذا بأن هدفه هو الحقيقة فقط. «لقد جاهدت نفسي على الدوام لكي تذهب إلى روح الأشياء». فإذا كان عدم الاتفاق بين الاثنين قد بقي هنا، فإنه سيكون قليل الفائدة، وسيميل إلى إعطاء الحق لفلوبير: إن القارئ اليوم، هو أيضاً لم يعد يعتقد أن الوظيفة الأولى للأدب هي تجفيف الدموع. ولكن ساند تتجاوز بسرعة نقطة الانطلاق هذه لكي تجعل الحوار يتمركز على الموضوعين الأساسيين/ مكان الكاتب في عمله، وطبيعة الحقيقة التي ينفذ إليها.

إن ساند تتأسف لأن فلوبير لم يظهر في كتاباته، على نحو أكثر، في حين أنه قد جعل من عدم تدخله في الرواية مبدأ لا يفصح عن أي استثناء. ولكن ساند تعود إلى الهجوم: ليس فعلاً غيابه عن العمل هو ما تعيبه عليه، فهي تعتقد أن هذا الغياب غير ممكن، لأننا لا نستطيع أن نفصل بين الشيء المرئي والرؤية الذاتية. «إننا لا نستطيع أن نمتلك فلسفة للروح التي تدفع الفرشاة». ويوافق فلوبير في هذه الإجابات: إنه يعلم جيداً بان القناعة لا تنقصه، وأن هذه القناعة تضمخ عمله. ويعلم أيضاً أن اهتمامه بالحقيقة سيكون له بالضرورة أثر أخلاقي.

«مادام الشيء حقيقياً فهو جيد. والكتب الفاحشة ليست غير أخلاقية إلا لأن الحقيقة تنقصها». وما يطلبه على العكس من ذلك، هو أن لا تهجى هذه الأفكار حرفياً، ولكن أن توحي القصة بها فقط. وأنه يقع على كاهل القارئ أن يستخلص من «الكتاب الأخلاق التي يجب أن تكون فيه». وإذا كان هذا لا يقع، فلأن الكتاب سيء أو لأن القارئ غبي!

ومع ذلك، فإن النقد الحقيقي لساند يقوم في مكان آخر. فما ترثي له غياب فلوبير عن عمله، ولكن طبيعة حضوره. فهي تحب صديقها وتقدره. ومادام الحال كذلك، فهي لا تجد الإنسان الذي تعرفه في ذلك الذي يسكن أعماله. «أنت تغذيت بأفكار ومشاعر مجموعة من رأسك وقلبك (...) ولك حياتك العاطفية، والإغاثية، وكل الطيبة الفاتنة والبسيطة، تثبت أنك الموجود الخاص والأكثر اعتقاداً.

ولكن حين تعالج الأدب تريد، لا أدري لماذا، أن تكون إنساناً آخر». وإن ما تعيبه عليه، في النتيجة، هو أنه لم يترك مكاناً في داخل عمله لكائنات مثله. وهذا يعني إذن أنه لم ينتج لوحة وفية للعالم. ومن هنا، فإن المطلب الأول لساند يتعلق أيضاً بالحقيقي وليس بالجيد. فهدف الأدب هو تمثيل الوجود الإنساني. ولكن الإنسانية تتضمن أيضاً المؤلف وقارئه. «إنكم لا تستطيعون أن تتجردوا

من هذا التأمل. لأن الإنسان هو أنتم، ولأن البشر هم القراء. وعبثاً حاولتم، فقصصكم إن هي إلا محادثة بينكم وبينه». فالقصة هي بالضرورة منتظمة في حوار لا يمثل البشر فيه الموضوع فقط، ولكن يمثلون المصارعين أيضاً.

لقد كانت ساند تعلم أن فلوبير يجاهد فوق كل شيء لكي يكون حقيقياً، حتى وإن كان الطريق الذي اختاره يمر عبر عمل محموم حول الشكل، لأنه كان يعتقد بالتناغم السري، وبالعلاقة الضرورية بين الشكل والعمق! وهذا هو منهجه: «عندما أكتشف سجعاً سيئاً وتكراراً في جملي، فإني متأكد بأني أتخبط في الخطأ». وليس هذا المنهج هو الذي يزعجها. فإن الحوار، بالنسبة إليها، لا ينصب على طريقة البحث ولكن على طبيعة الاكتشاف. فللكتاب، مثل فلوبير، «دراسات ومواهب أكثر مني. فقط أعتقد بأن ما ينقصهم، وما ينقصك أنت بصورة خاصة، هو رؤية مُحكمة وتغطي الحياة». فلوحة الحياة التي تخرج من كتب فلوبير ليست حقيقية كفاية، والسبب لأنه جد نسقي، وهذا يعني إذن أنه أحادي الوتر. «أنا أريد أن أرى الإنسان كما هو. ليس جيداً ولا سيئاً. إنه جيد وسيء. ولكنه شيء آخر أيضاً. إنه التدرج، التدرج الذي هو هدف الفن بالنسبة إليَّ». وتعود إلى هذا في رسالتها القادمة: «الواقع الحقيقي مختلط بالجميل والقبيح، بالداكن واللامع»[٢٥]. فأولئك الذين كنا نسميهم الواقعيين في ذلك العصر قد جعلوا لأنفسهم فكراً يخون الواقع: إنهم يخضعون إلى مواضعة قسرية تلزمهم أن لا يقدموا إلا الوجه الأسود للعالم. فالعدميون يخونون ليس الجيد ولكن الحقيقي.

يكمن مصدر الاختلاف بين ساند وفلوبير في فلسفتهما نفسها. ففلوبير الذي أعلن لمعشوقته لويز كوليت «حياتي في الحقد قائمة»، أو أيضاً «الحياة لا تطاق إلا بشرط عدم الوجود فيها مطلقاً»[٢٦]، يشبه في نظر جورج ساند «كاتوليكياً يتطلع إلى التعريض». وذلك لأنه يحتقر الحياة ويلعنها كما لو أنه يوجد بديل آخر أو كما لو أن «الحياة الحقيقية» توجد في مكان آخر. ففلوبير

يتصرف كما لو أنه ينتظر وجوداً أفضل في الآخرة. فقد تبنى من غير أن يصرح بهذا نظرية أوغستين التي يكون العالم المرئي بموجبها ساقطاً، ويكون البشر بؤساء، في حين أن الخالص ينتظرهم في مدينة الله. أما ساند فهي تحب الحياة الحاضرة أكثر. «فيما يخصني، فأنا أريد أن أتسلق حتى نفسي الأخير، ليس مع اليقين أو طلب العثور هناك على مكان جيد، ولكن لأن متعتي الوحيدة هي الاستمرار، أنا ومن يخصني، في السير في الطريق الذي يصعد». وتحمل هذه الحكمة «السعادة، أي قبول الحياة مهما كانت». وهذا ما تسميه ساند أيضاً «اللذة البريئة للعيش من أجل العيش»[٢٧].

لا يقوم إذن عدم الاتفاق بين مثالين مختلفين. فكل من فلوبير وساند يعترفان أن الأدب يتطلع قبل كل شيء إلى شكل من أشكال الحقيقة. وإنه ليكمن في الحكم المحمول على صدق القصص. وهنا، فإن فلوبير لا يستطيع إلا أن يلاحظ عجزه عن الذهاب بعيداً. إنه يقول: «أنا لا أستطيع أن أغير عيني!» «وعبثاً حاولت وعظي، فأنا لا أستطيع أن أمتلك مزاجاً غير مزاجي». وقد كان على ساند أن تقبله بدورها: إننا لا نختار تماماً بحرية أن نكون ما نحن. وحتى إن وجد أشخاص يعطف بعضهم على بعض مثل فلوبير وساند؟، فإنهما لا يستطيعان اتباع الصيحة الجاهزة بيسر. وتبدو لنا التوصيات التي توجهها لفلوبير، تافهة إلى حد ما بسبب هذا. ومع ذلك، فإن فلوبير حين انخرط في كتابة روايته «قلب بسيط» أعلن لزميلته: «إنك تعرفين تأثيرك المباشر».

ويمكننا، من خلال الاستذكار لهذا الحوار القديم، أن نرى متصوراً واحداً للأدب يستمر في تأكيد نفسه عند المتراسلين، على الرغم من التباينات التأويلية. ويسمح هذا المتصور بفهم أفضل للوضع الإنساني، ويغير الكائن في داخل كل واحد من قرائه. أليس من مصلحتنا، نحن بالذات، أن نلتصق بوجهة النظر هذه؟ وأن نحرر الأدب من هذا المشد الخانق الذي نغلقه فيه، أي ناتج الألعاب الشكلية والتتمات العدمية، والأهمية ذات الأحادية التصورية؟

ويمكن لهذا أن يقود النقد بدوره نحو آفاق أكثر سعة، وذلك بإخراجه من الحجز الشكلاني الذي لا يهم سوى نقاد آخرين، وبفتح نقاش كبير للأفكار التي تشارك فيها كل معرفة بالإنسان.

ويتعلق الأثر الأكثر أهمية لهذا التغيير بالتعليم المدرسي للأدب (الفرنسي)، لأن الأدب يتجه إلى كل الأطفال، ومن خلالهم إلى معظم البالغين. ولذا، أريد أن أعود لهذا في الخلاصة: لم يعد من واجب تحليل الأعمال في المدرسة أن يحدد هدفه في إشهار المتصورات التي يدخلها هذا اللساني أو ذاك، هذا المنظر للأدب أو ذاك، أي أن يقدم لنا الأدب بوصفه ناتجاً لعمل اللغة والخطاب. فمهمته يجب أن تكون بجعلنا ننفذ إلى معناها، والسبب لأننا نفترض أن هذا بدوره يدفعنا نحو معرفة بالإنسان، وهي معرفة تفوق كل شيء. وكما قلت هذا، فإن هذه الفكرة ليست غريبة على جزء كبير من العالم التعليمي نفسه. ولكن يجب المرور من الأفكار إلى الفعل. ويمكننا أن نقرأ في تقرير أعدته جمعية أساتذة الأدب: «إن دراسة الأدب تفضي إلى دراسة الإنسان، وإلى دراسة علاقته بنفسه وبالعالم، وبعلاقته بالآداب الأخرى». ويمكن القول على نحو أكثر دقة، إن الكتابات الأخرى للكاتب نفسه، ومركز الأدب القومي، ومركز الأدب العالمي. ولكن سياقه الأقصى، والأكثر أهمية من كل السياقات، يزودنا بها الوجود الإنساني نفسه. فأعظم الأعمال، بغض النظر عن أصلها تجعل التفكير ينخرط في هذه القضية.

كيف يجب على المرء أن يتصرف لكي يبسط معنى عمل من الأعمال، ولكي يكشف فكر الفنان؟ إن كل «المناهج» جيدة ما دامت تبقى أداة من غير أن تصبح غاية في ذاتها. فعوضاً عن الوصفة الجاهزة. أحب أن أعطي هنا مثلاً، إنه الدراسة التي خصصها الناقد الأمريكي جوزيف فرانك لدوستوفسكي. إنه جزء من دراسة وافية (تتكون من خمسة كتب). وقد ترجم إلى الفرنسية بعنوان «دوستوفسكي، السنوات المعجزة»[٢٨]. ويعد هذا الكتاب سيرة ذاتية،

والسبب لأن بعض الأحداث من حياة دوستوفسكي تؤدي دوراً جوهرياً لفهم التكوين، ولكن أيضاً لفهم معنى مؤلفاته: من هذا مثلاً شبه إعدامه في الساحة العامة وسنوات سجنه الأربع التي أعقبت ذلك. وكذلك الأوضاع المادية الصعبة التي عرفها أوالعنف المادي الذي كان شاهداً عليه. وهو يمثل تاريخاً اجتماعياً دقيقاً لروسيا ولأوروبا في منتصف القرن التاسع عشر. ويضاف إلى هذا النقاش الفلسفي: لقد عاش دوستوفسكي في وسط كانت فيه أفكار هيغل وفورباخ، وبنتام وجون ستوار مل تعد مثل كلام الإنجيل. ولقد امتصها بدوره قبل أن يحاربها. وثمة إضاءة أخرى تأتي من المسودات الوفيرة والمذكرات التي تركها دوستوفسكي، والتي تسمح بوساطة مقاربة تكوينية بالإمساك بالتكوين المتصاعد لمعنى الأعمال. وأخيراً، فإن فرانك إذ لم يكن يجهل شيئاً من أبحاث الشكلانيين أو البنيويين في التحليل النصي، فإنه يعرف أن ينفذها لكي يجعلنا ننفذ إلى فكر مؤلفه بشكل أفضل.

وما نتبينه شيئاً فشيئاً هو أن هذه المنظورات أو المقاربات النصية، هي منظورات ومقاربات متكاملة، وبعيدة عن أن تكون متنافسة –لاسيما إذا قبلنا مباشرة بأن الكاتب هو الذي يراقب ويفهم العالم الذي يعيش فيه، وذلك قبل أن يجسد هذه المعرفة بالتاريخ، وبالشخصيات، وبالإخراج، وبالصور، وبالأصوات. وبقول آخر إن الأعمال تنتج المعنى، في حين أن الكاتب يفكر. ودور الناقد هو أن يحول هذا المعنى وتلك الفكرة في اللغة العامة لزمنه. ولا يهمنا بعد ذلك أن نعرف عن أي طريق وصل إلى هدفه. «فالإنسان» و«العمل»، و«التاريخ»، و«البنية» أمور مرحب بها أيضاً. والنتيجة هي هنا: إننا إذ نسمح بإدخال فكر المؤلف في النقاش غير المتناهي الذي موضوعه هو الوضع الإنساني، فإن الدراسة الأدبية التي قام بها فرانك، تصبح درساً من دروس الحياة.

يجب أن نفهم الأدب هنا بمعناه الواسع، متذكرين حدود المفهوم المتحركة تاريخياً. ولذا، فإننا لن نأخذ إذن المسلمات المهترئة لآخر الرومانسيين كعقيدة

ثابتة، والتي بموجبها لا تشبه نجمة الشعر في شيء رتابة «التحقيقات العالمية» التي تنتجها اللغة العادية. فالاعتراف بفضائل الأدب لا يضطرنا للاعتقاد بأن «الحياة الحقيقية هي الأدب» أو أن «كل شيء في العالم يوجد لكي يفضي إلى كتاب»، ودونما تستبعد من «الحياة الحقيقية» ثلاثة أرباع الإنسانية. فالنصوص التي هي اليوم نصوص «غير أدبية» يمكنها أن تعلمنا كثيراً. ولو عاد الأمر إليّ لجعلت بكامل إرادتي دراسة الأدب في صف الفرنسية درساً إجبارياً، وذلك كما فعلت جرمين تيّون من سجنها في فريسن مع المحكمة العسكرية الألمانية، في /٣/ كانون الثاني/ ١٩٤٣. لقد قدمت رائعة من روائع الإنسانية، حيث الشكل والمعنى لا يفترقان. وعلى التلاميذ أن يتعلموا الكثير منها[٢٩].. «إننا نقتل الأدب» (نقول هذا لكي نأخذ ثانية عنوان مقالة نقدية حديثة) وليس ذلك بدراسة نصوص غير أدبية في المدرسة أيضاً، ولكن حين نجعل من الأعمال مجرد إشهار بسيط لرؤية شكلانية، أو عدمية، أو لأنانة أحادية للأدب.

إننا نرى أن المقصود هنا هو طموح أقوى من الطموح المقترح على الطالب اليوم. فالتغييرات التي يستلزمها، سيكون لها نتائج مباشرة على سوق عملهم. فموضوع الأدب مادام هو الوضع الإنساني نفسه، فإن الذي يقرأه ويفهمه سيصبح، ليس مختصاً بالتحليل الأدبي، ولكن سيكون عارفاً بالكائن الإنساني. فما هو أفضل من مدخل لفهم التصرفات والانفعالات الإنسانية من الانغماس في عمل كبار الكتاب الذين ينتدبون أنفسهم منذ آلاف السنين؟ وكذلك: ما هو أفضل من تحضير لكل المهن المعتمدة يستند إلى العلاقات الإنسانية؟ فإذا فهمنا الأدب على هذا النحو، وإذا وجهنا تعليمه هذه الوجهة، فأي عون ثمين لطالب المستقبل أن يجده في الحقوق، أو في العلوم السياسية، أو أن يجده العامل الاجتماعي المستقبلي، أو المعالج النفسي، أو المؤرخ، أو عالم الاجتماع؟ فعندما يحظى الإنسان بأساتذة مثل شكسبير وسوفوكل، وديستوفسكي وبروست، أليس هذا استفادة من تعليم استثنائي؟ ثم ألا نرى أن طبيباً مستقبلياً، لكي يمارس

مهنته، يحتاج أن يتعلم من هؤلاء الأساتذة أنفسهم أكثر مما يتعلم من دروس الرياضيات التي تحدد اليوم مصيره؟ وهكذا، فإن الدراسات الأدبية تجد اليوم مكانها في قلب الدراسات الإنسانية، وذلك إلى جانب تاريخ الأحداث، والأفكار، وكل النظم التي تدفع الفكر للتقدم وهو يتغذى من الأعمال كما من النظريات، ومن الأفعال السياسية كما من التحولات الاجتماعية ومن حياة الشعوب كما من حياة الأفراد.

فإذا قبلنا هذه الغاية من التعليم الأدبي، والتي ستكف عن خدمة إنتاج أساتذة الأدب فقط، فإننا نستطيع أن نتفق بسهولة على الذهنية التي يجب أن تقوده: يجب إدخال الأعمال في الحوار الكبير. وهو حوار قائم منذ ليل الزمن القديم، وكل واحد منا يساهم فيه أيضاً مهما كانت مساهمته ضئيلة. ولقد كتب بول بينيشو يقول: «وفي هذا التواصل الذي لا ينضب، والمنتصر على المكان والزمان، تتأكد الأهمية العالمية للأدب». ويقع على عاتقنا، نحن الراشدين، واجب نقل هذا الإرث الهش، وهذه الكلمات التي تساعد المرء كي يعيش أفضل إلى الأجيال القادمة.

المراجع

1. S. Doubrovsky, T.Todorov (sous la dir. de), *L'Enseignement de la littérature*, Plon, 1971, p. 630.

2. J. Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1962, p. II.

3. Cf. T. Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, 1977 ; M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, New York, Norton, 1989 ; L. Ferry, *Homo aestheticus*, Grasset, 1990.

4. Platon, *Philèbe*, 60c.

5. A. Shaftesbury, *Characteristics of Men, Matters, Opinions, Times*, éd. de 1790, t. 3, p. 150-151.

6. G. Vico, *Science nouvelle*, Nagel, 1953, § 821.

7. L. Ferry, *op. cit.*, p. 96.

8. G. E. Lessing, *Laokoon*, *Werke*, Bd. 5/2, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1990, ch. 9, p. 85.

9. G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie, Werke*, Bd.6, Francfort, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, § 34, p. 348, p. 350 ; § 30, p. 332.

10. *Ibid.*, § 15, p. 257 ; § 49, p. 426.

11. B. Constant, *Œuvres,* Gallimard, 1979, *Journal intime*, p. 232 ; *Réflexions sur la tragédie*, p. 908, 920.

12. B. Constant, « Esquisse d'un essai sur la littérature du XVIII[e] siècle », *Œuvres complètes*, Tübingen, M. Niemeyer, 1995, t. III, vol. 1, p. 527.

13. G. de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Flammarion, 1991, p. 66.

14. Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2 vol., Gallimard, 1975-1976, t. II, p. 333.

15. *Ibid.*, p. 127 ; *Correspondance*, 2 vol., Gallimard, 1973, t. I, p. 336-337 ; *OC*, t. II, p. 421, p. 407 ; t. I, p. 182.

16. *Ibid.*, t. II, p. 457, p. 153.

17. Lettre à Louise Collet du 15-16.5.1852, *Correspondance*, Gallimard, 1980, t. II, p. 91.

18. O. Wilde, « Le déclin du mensonge », *Œuvres*, Gallimard, 1996, p. 791 ; « Le Critique », *ibid.*, p. 865, p. 853.

19. K. Ph. Moritz, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Tübingen, M. Niemeyer, 1962, p. 112.

20. M. Larionov, *in* : *Une avant-garde explosive*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978, p. 72-73 ; K. Malevitch, *Écrits*, t. I, Lausanne, L'âge d'homme, 1993, p. 102 ; B. Livchits cité par J.-Cl. Marcadé, *L'Avant-Garde russe 1907-1927*, Flammarion, 1995, p. 6.

21. J. S. Mill, *Autobiography*, Boston, Houghton-Mifflin Company, 1969, ch. 5, p. 81, 89 ; tr. fr. *Mes Mémoires*, 1874, p. 127, 141, 142.

22. Ch. Delbo, *Spectres, mes compagnons*, Berg International, 1995, p. 5.

23. R. Rorty, « Redemption from Egotism. James and Proust as spiritual exercices », *Telos*, 3 :3, 2001.

24. E. Kant, *Œuvres philosophiques*, t. II, Gallimard, 1985, § 40, p. 1073.

25. G. Flaubert-G. Sand, *Correspondance*, Flammarion, 1981, p. 510-530.

26. Lettre du 21.10.1851, p.10 ; lettre du 5.3.1853, p. 255, *Correspondance*, *op. cit.*

27. Lettre du 12.01.1876, p. 516 ; lettre du 8.12.1874, p. 486 ; lettre du 5.11.1874, p. 483, G. Flaubert, G. Sand, *Correspondance, op. cit.*

28. J. Frank, *Dostoïevski. Les années miraculeuses*, Arles, Actes Sud, 1998.

29. G. Tillion, *Ravensbrück*, Seuil, 1988, p. 35-40.

30. « Une communication inépuisable », *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou*, Gallimard, 1995, p. 228.

فهرس المراجع

توطئة ٥
اختزال الأدب إلى العبث ١١
بعيداً عن المدرسة ١٧
ولادة الجماليات الحديثة ٢٤
جماليات الأنوار ٣٠
من الرومانسية إلى الطلائعيين ٣٦
ماذا يستطيع الأدب ٤٤
تواصل لا ينضب ٥١
المراجع ٥٩

الأدب في خطر

اقترح الفيلسوف الأمريكي ريشارد روتي في دراسة حديثة، أن نسمّ مساهمة الأدب في فهم عالمنا بشكل مختلف. فهو يرفض مصطلحات مثل "حقيقة" أو "معرفة" لوصف هذا الإسهام، ويؤكد أن الأدب يتدارك جهلنا أقل مما يشفينا من "تبجحنا"، المفهوم بوصفه وهم الاكتفاء الذاتي. فقراءة الروايات، تبعاً له، تقترب من الأعمال العلمية، أو الفلسفية، أو السياسية أقل من اقترابها من نموذج آخر من نماذج التجربة: تجربة اللقاء مع أفراد آخرين، فمعرفة شخصيات جديدة هو مثل اللقاء بأشخاص جدد، مع فارق هو أننا نستطيع أن نكتشفهم من الداخل بشكل كلي، وأن نكتشف كل فعل من وجهة نظر مؤلفه. وكلما قل شبه هذه الشخصيات بنا، ازدادت توسعتها لأفقنا، وهذا يعني أنها تغني إذن علمنا. وإن هذه التوسعة الداخلية (التي تشبه إلى حد ما التوسعة التي يحملها الرسم التصويري لنا) لا تتوضح في قضايا مجردة. ولهذا، فإننا نبذل كثيراً من الجهد في وصفها. ذلك لأنها تمثل بالأحرى المدخل إلى وعينا بالطرق الجديدة للكينونة، إلى جانب تلك الطرق التي نملكها من قبل. ولا يغير مثل هذا التعليم مضمون عقولنا، ولكنه يغير حامل المضمون نفسه: آلة الملاحظة وليس الأشياء الملحوظة. وما تعطيه الرواية لنا ليس معرفة جديدة، ولكن قدرة جديدة على التواصل مع كائنات مختلفة عنا. وبهذا المعنى فهي تشارك في الأخلاق أكثر من مشاركتها في العلم. والأفق الأقصى لهذه الحقيقة ليس الحقيقة، ولكنه الحب، أي الشكل الأعلى للعلاقة الإنسانية.

ISBN 978-9933-456-03-0





نينوى
للدراسات
والنشر
والتوزيع

نيل وفرات.كوم
www.neelwafurat.com